

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

TOME
XXV
1988

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef adjoint:

RĂZVAN THEODORESCU

Membres:

THEODOR ENESCU

DAN GRIGORESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des
Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de
Roumanie

REMUS NICULESCU

SORIN ULEA

GHEORGHE VIDA

IOANA VLASIU

ANDREI PLEȘU

Secrétaire scientifique de rédaction:

MIHAI ISPIR

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARȚĂREANU

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, *Série BEAUX-ARTS* paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, Sectorul Export-Import Presă, P. O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România ou à ses représentants de l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P. O. Box 29—122, 71101, BUCUREȘTI, ROMÂNIA (téléphone 50 56 80).

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 BUCUREȘTI, téléphone 50 76 80
ROMÂNIA

Sommaire

VASILE DRĂGUȚ, Un programme architectonique non commenté de la Moldavie des XV ^e —XVII ^e siècles	3
TOM CARTER, LIZ MANION, A computerized system for artifact site map- ping : the distribution of the Scandinavian pair house in the Mormon West Rocky Mountains area	11
IOANA CRISTACHE-PANAIT, L'architecture roumaine en bois et l'art européen	21
ANCA VASILIU, Brancovan mural painting and several aspects related to Greek postbyzantine art. II	45
AMELIA PAVEL, L'espace transylvain et l'art moderne	63
RUXANDRA JUVARA-MINEA, La présence à l'étranger de l'art roumain au premier quart du XX ^e siècle — la participation à l'exposition biennale de Venise (I)	71

VOYAGES D'ÉTUDES

IOANA VLASIU, Brancusi et l'avant-garde roumaine dans les revues tchè- ques de l'entre-deux-guerres	89
--	----

COMPTES RENDUS

RĂZVAN THEODORESCU, <i>Civilizația românilor între medieval și modern — orizontul imaginii (1550—1800) (Mihai Ispir)</i>	93
GHEORGHE SEBESTYÉN, <i>O pagină din istoria arhitecturii României: Renașterea (Peter Derer)</i>	95

EXPOSITIONS

À travers les expositions parisiennes (1987) (René Jullian)	99
---	----

NÉCROLOGIE

VASILE DRĂGUȚ (Tereza Sinigalia)	103
--	-----

UN PROGRAMME ARCHITECTONIQUE NON COMMENTÉ DE LA MOLDAVIE DES XV^e—XVII^e SIÈCLES

Vasile Drăguț

teur, le bâtiment a un soubassement très haut, composé d'une cave à deux niveaux, un troisième niveau, auquel

On connaît bien le fait que, pendant son bref règne, Miron Barnovschi (1626—1629) a entouré la grande église du monastère Dragomirna (fondation de l'érudit métropolite Anastasie Crimcea) d'une redoutable cité ecclésiastique datant de 1627¹. La cité de Dragomirna, avec son plan rectangulaire, la tour de sa porte surmontée d'un clocher au sud, ses tours carrées aux quatre coins et ses hautes courtines, avec des chemins de ronde suspendus au-dessus d'arcades maçonnées, loge au coin sud-est un édifice qui porte le nom conventionnel de « maison princière »². Pas trop grand, mais ayant des proportions harmonieuses et une expression monumentale, l'édifice en discussion s'étend sur un plan rectangulaire. Il est bâti en pierre de carrière, façonnée aux coins, ayant vers l'extérieur un aspect plutôt sévère, avec de petites fenêtres pourvues d'encadrements du type traditionnel gothique moldave. En hau-

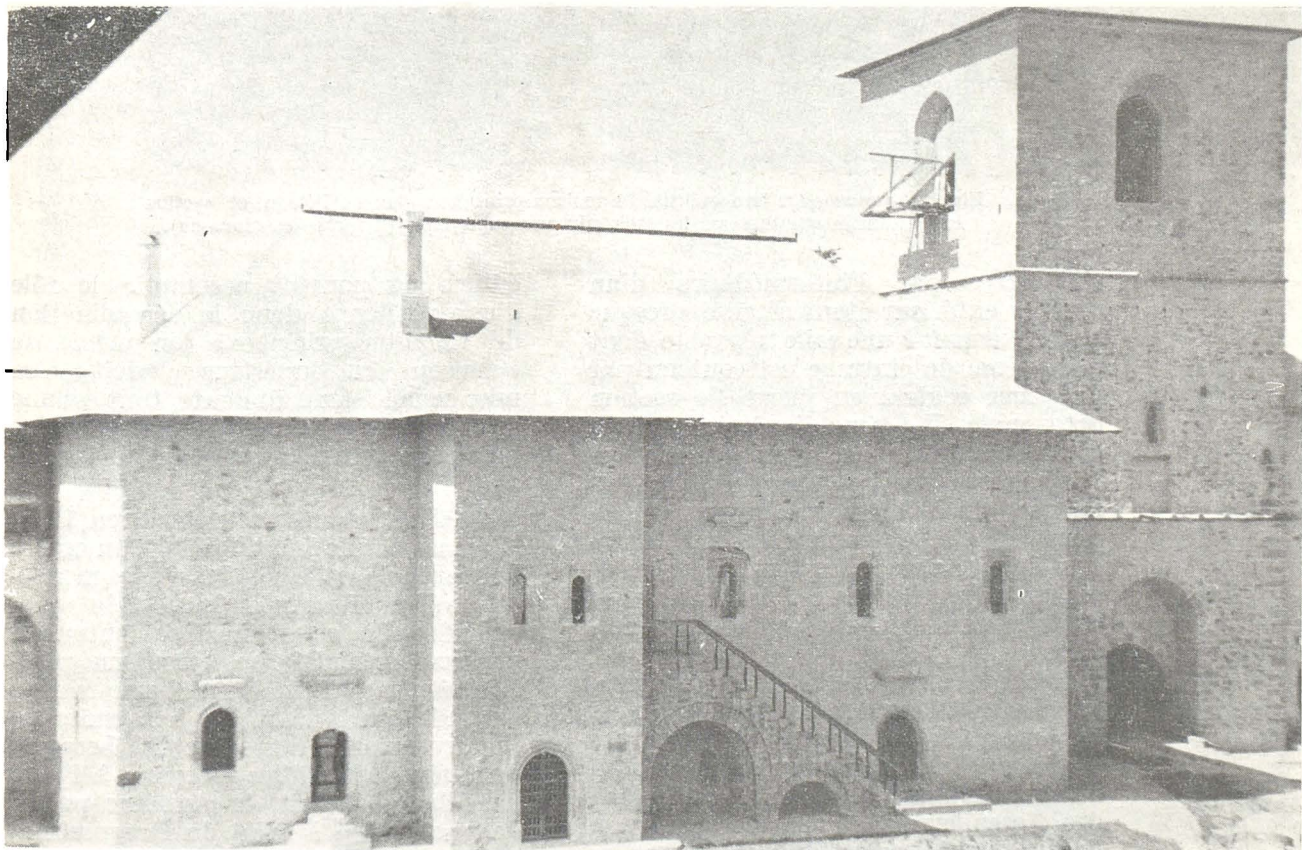


Fig. 1. Le monastère Dragomirna. La maison princière.

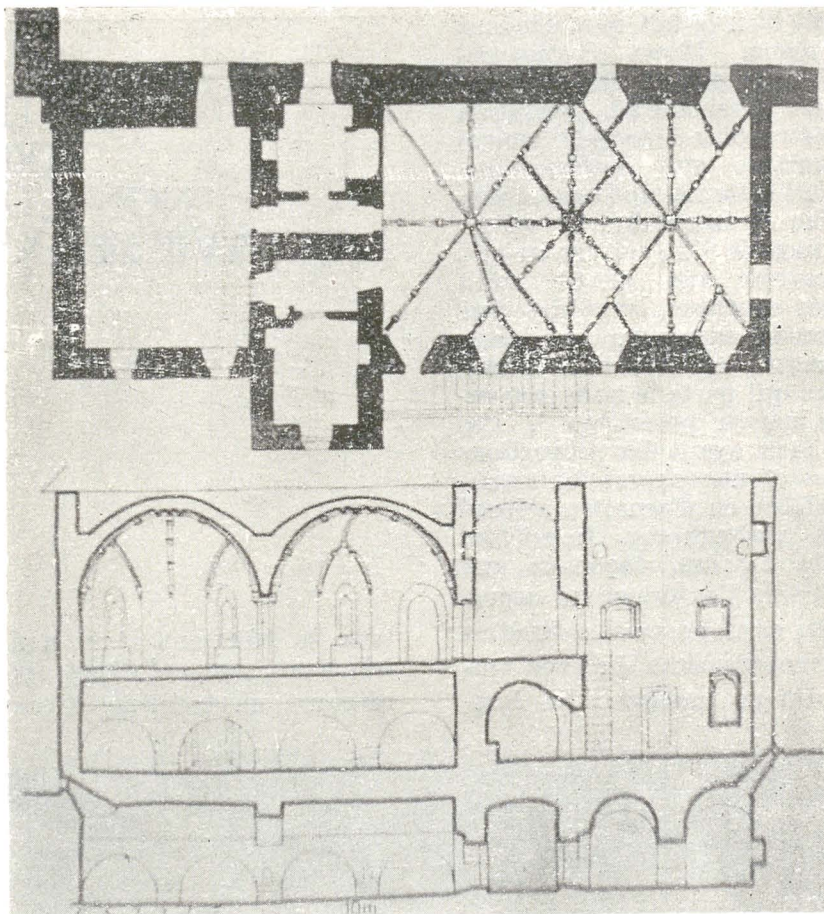


Fig. 2. Le monastère Dragomirna. La maison princière ; plan de l'étage et section longitudinale qui traverse les trois niveaux superposés (d'après Gr. Ionescu).

on arrive par l'intermédiaire d'un escalier extérieur étant réservé presque exclusivement à une salle très vaste, dont le système de cintrage est soutenu par un pilier central en pierre de section octogonale. Il permet la division de la surface de cintrage en deux grandes sections, les voûtes proprement dites ayant l'aspect de calottes sphériques doucement aplatisées, soulignées sur l'intrados de nervures en pierre profilée et ornées de petits écus héraldiques qui réalisent un système ornemental unitaire ³.

Improprement nommée « gothique », la salle en discussion est limitée à l'est par une petite pièce et par des espaces étroits appartenant à deux couloirs qui mènent vers une chambre haute ayant des escaliers intérieurs nécessaires à l'accès vers les caves étagées ⁴.

Même dans les conditions d'une étude sommaire, il est évident que cet

édifice ne pouvait accomplir le rôle d'une résidence, donc, la dénomination de « maison princière » (ou même de « maison du Supérieur ») doit être mise sous le signe du doute, tout comme celle de « réfectoire » ⁵, d'habitude plus modeste et placée non loin de la cuisine.

Quelques années plus tard, en 1639, le prince Vasile Lupu fondait, au centre même de la ville de Jassy, le monastère « Trei Ierarhi ». L'enceinte quadrilatère de ce monastère entourait non seulement l'église, ayant un prestige bien mérité, mais aussi, une maison au sud. Quoique rebâti à la suite de l'intervention néfaste de A. Lecomte du Nouÿ, cet édifice — connu à l'aide des relevés — était, de plusieurs points de vue, pareil à celui de Dragomirna, se caractérisant surtout par la grande salle aux voûtes étoilées, sur des colonnes en pierre. Les caves étagées ⁶, ayant

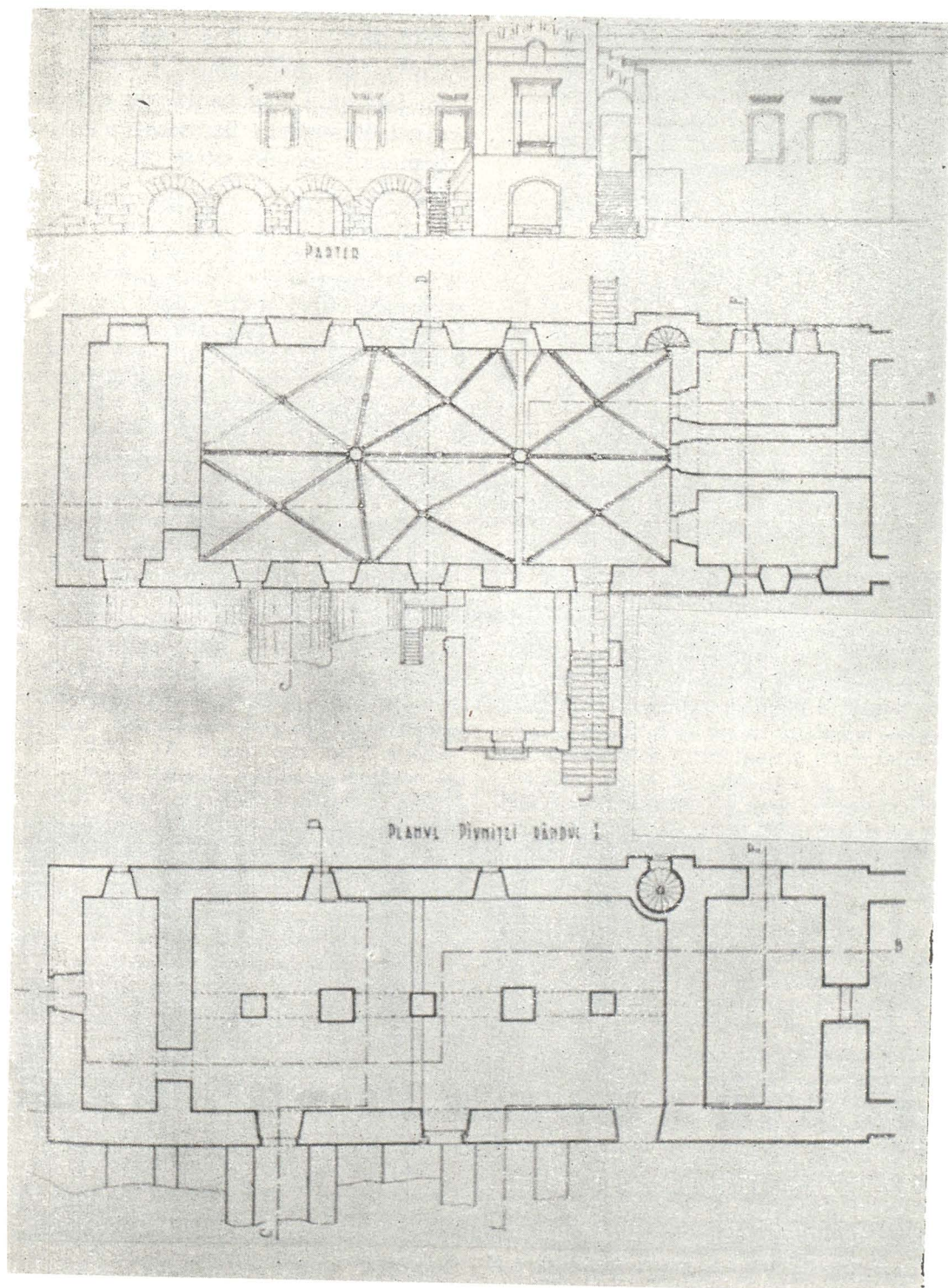


Fig. 3. Jassy. Le monastère « Trei Ierarhi », le bâtiment avec la salle gothique, avant la restauration (d'après G. Balş).

un seul niveau visible, ne forment pas un soubassement haut, peut-être à cause de l'intention justifiée du constructeur d'éviter une concurrence de volumes avec l'église. Au-delà du fait que, dès l'origine, il n'y avait pas de chambres habitées, l'existence d'une maison princière à « Trei Ierarhi » n'était pas du tout justifiée, compte tenu du fait que le palais et la cour princière se trouvaient à 200 m seulement en bas du monastère.

Toujours en relation avec la destination de cet édifice est la précision de Paul de Alep qui fait allusion au « réfectoire » ayant une voûte en pierre⁷. Nous comprenons que l'actif voyageur donnait le nom de « réfectoire » à une salle destinée aux festins, mais pour la motivation mentionnée, nous doutons du fait qu'il s'agisse ici du réfectoire usuel des moines. La construction évidemment monumentale, tout comme

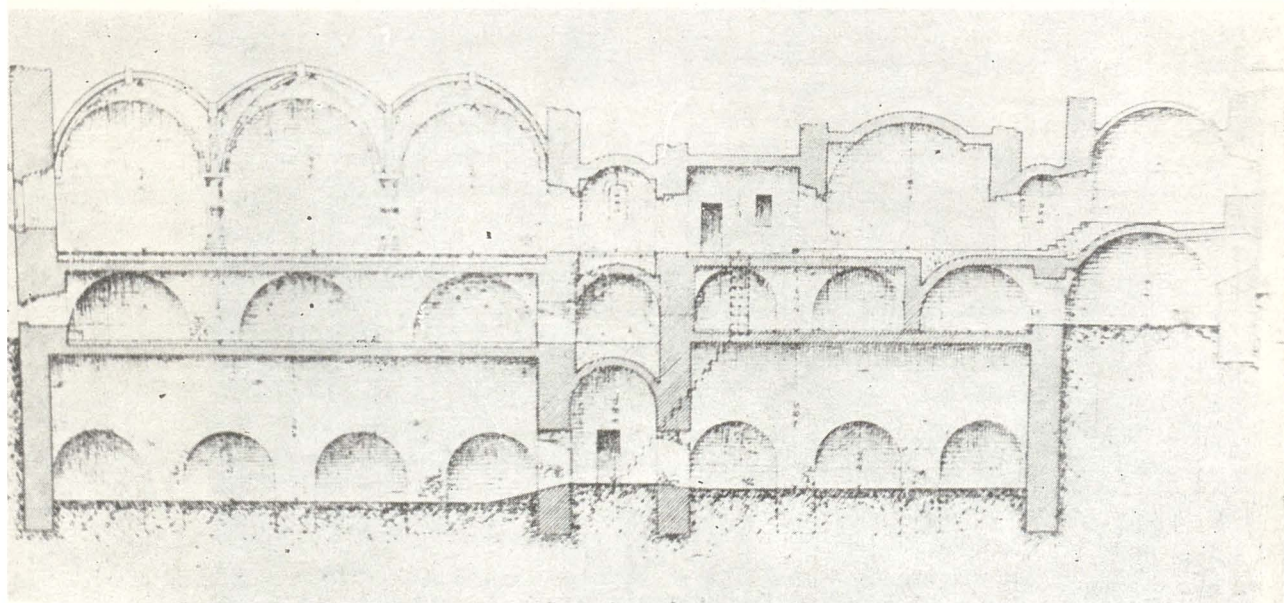


Fig. 4. Jassy. Le monastère « Cetățuia ». La maison du Supérieur, section longitudinale qui traverse les trois niveaux superposés (d'après G. Balș).

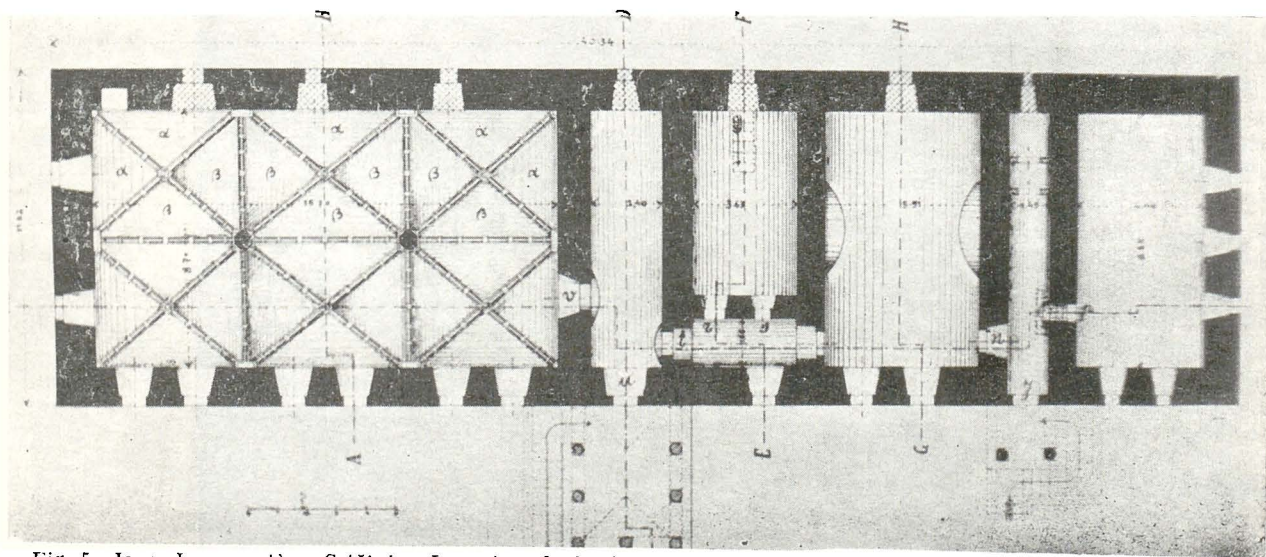


Fig. 5. Jassy. Le monastère « Cetățuia ». La maison du Supérieur, plan de l'étage avec la salle gothique (d'après G. Balș).

l'absence d'un espace destiné à la cuisine lui offrent une autre destination.

Le dernier grand ensemble monacal construit en Moldavie au XVII^e est celui fondé par le prince Gheorghe Duca, sur la colline de Cetățuia, dans le voisinage de Jassy, en 1668–1672. Ici les choses se compliquent : au nord, il y a un long édifice à deux niveaux, le niveau supérieur étant évidemment conçu pour être habité et justifiant la dénomination de « maison princière »⁸.

Au sud de l'enceinte il y a un bâtiment aux caves superposées, dont la moitié ouest, au dernier niveau, est réservée à une grande salle aux voûtes étoilées, soutenue par deux colonnes en pierre, tout à fait pareille aux salles de Dragomirna et de « Trei Ierarhi ».

Nous pensons donc qu'il résulte assez clairement de ce que nous venons d'exposer que les édifices en discussion accomplissent les conditions des espaces de représentation et, par conséquent, ne peuvent être considérés comme des maisons princières.

Une très importante découverte pour la clarification du problème impliqué dans la présente discussion a été faite à l'occasion des travaux de restauration de l'édifice situé dans la zone du sud-ouest de l'enceinte du monastère Bistrița–Neamț à l'occasion des fouilles archéologiques effectuées dans l'ensemble par Lia et Adrian Bătrina entre 1974–1975. On a envisagé qu'il s'agissait d'un bâtiment datable pendant le second règne de Petru Rareș, c'est-à-dire entre 1541 et 1546⁹, confirmant ainsi la datation entrée dans la tradition de la communauté de Bistrița. Ultérieurement, entre 1979 et 1985, on a réalisé la restauration architectonique du bâtiment, les coordonnateurs de l'action étant Ștefan Balș et Virgil Antonescu. A cette occasion, on a pu constater que la division de l'espace intérieur dans plusieurs cellules est de date relativement récente, probablement du XVIII^e siècle, parce que, à l'origine, l'édifice entier ne présentait qu'une seule salle de grandes proportions, longue de 12 m et large de 8 m. C'est le moment d'affirmer que l'édifice de Bistrița dont nous occupons a été construit au-dessus d'une cave enterrée à laquelle on arrivait par une échappée abritant l'escalier et situé à l'est. Les murs sont faits en pierre de carrière, façonnée aux coins

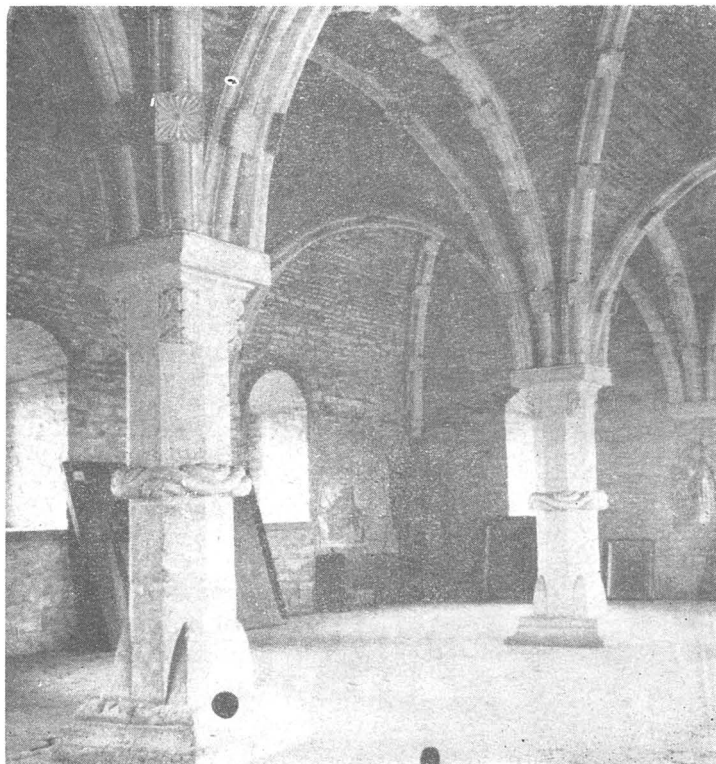


Fig. 6. Jassy. Le monastère « Cetățuia ». La maison du Supérieur, la salle gothique, intérieur.

du bâtiment, et en mortier résistant. Les encadrements conservés *in situ* aux fenêtres de petites dimensions, présentent un profil typique du style de la Renaissance. Ce fait ne doit pas surprendre étant données les bien connues relations artistiques de la Moldavie avec la Transylvanie, principauté dans laquelle le style de la Renaissance avait pénétré dès le XV^e siècle. Les encadrements d'expression Renaissance étaient également apparus à la fondation de Petru Rareș de Probota, en 1530 ; ensuite, ce même prince a fait appel plusieurs fois aux services des tailleurs en pierre de la ville transylvaine de Bistrița, ayant à la tête le fameux Johannes Lapidida, héros d'un impressionnant procès¹⁰.

Donc, la maison du monastère Bistrița–Neamț s'inscrit dans un procès d'absorption en Moldavie des éléments architectoniques du style de la Renaissance à la teinte transylvaine. La salle immense qui occupe entièrement la surface du rez-de-chaussée a conservé par miracle le plafond original avec une poutre principale axiale de proportions cyclopéennes, tout au long de la salle et qui soutient tout le système des poutres intermédiaires et des planches qui couvrent le plafond.

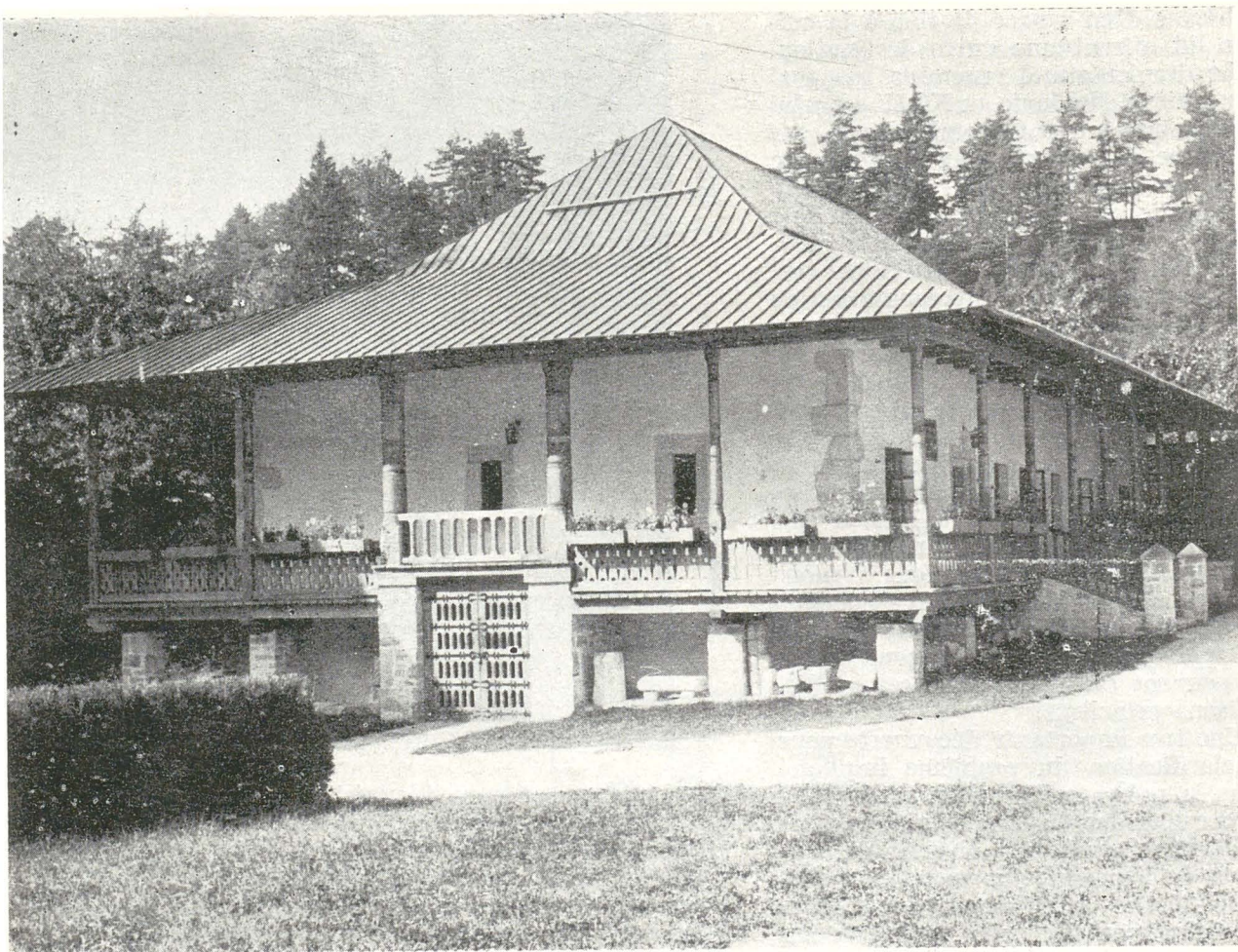


Fig. 7. Le monastère Bistrița—Neamț. La maison des festins.

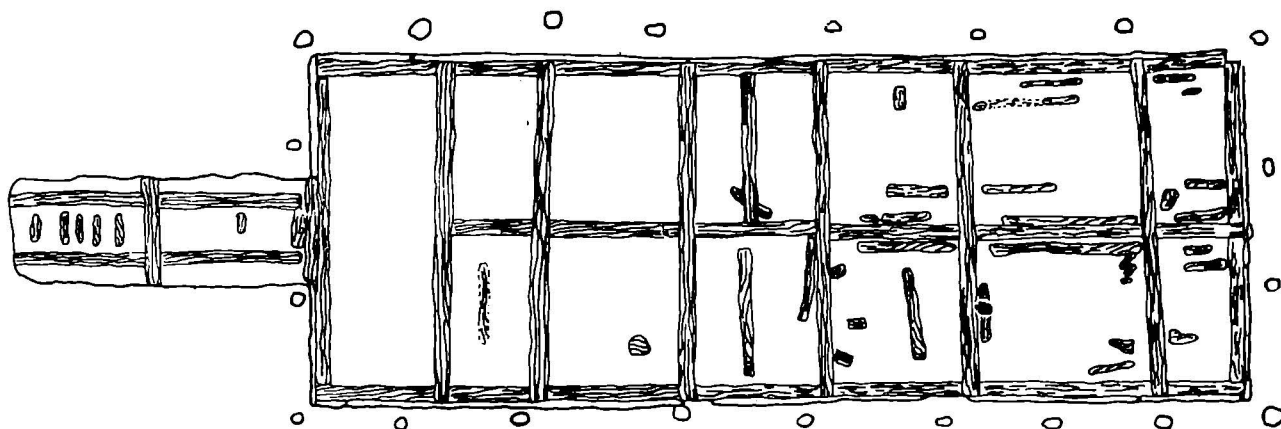


Fig. 8. Suceava. La maison du prince sur le plateau devant la cité, plan (d'après R. Popa).

A quoi pouvait servir, dans sa forme originaire, une telle construction ? Il n'y a qu'une seule réponse : la maison construite par Petru Rareș au monastère de Bistrița—Neamț était destinée à abriter les festins princiers, en offrant à ces spectaculeuses cérémonies occasionnelles un espace tout aussi généreux qu'imposant.

Le plus ancien exemple connu de ce type de programme architectonique est la maison des festins découverte pendant les années '60 par l'archéologue Radu Popa, sur le plateau situé devant le château fort de Suceava¹¹. Datant sans doute du règne d'Etienne le Grand, la maison de Suceava a été entièrement construite en bois. La cave avait de gros murs de chêne et, au centre, de massives files de chêne qui soutenaient le plancher de la grande salle des festins (22 × 10 m). La pièce la plus caractéristique de la maison des festins de Suceava était l'immense poêle à carreaux en style gothique, la variété et la beauté des reliefs qui décorent ces carreaux la rendant unique en son genre.

Mais le problème des maisons des festins de la Moldavie des XV^e—XVII^e siècles est également nuancé et enrichi par la restauration de la maison nommée « du Supérieur » du monastère de Rîșca (dépt. de Suceava). Située au coin sud-est de l'enceinte, cette maison, longtemps ruinée et abandonnée, n'a jamais attiré l'attention spéciale des chercheurs¹². Pendant ces dernières années, grâce aux soins de la Métropole de la Moldavie et de Suceava, elle a été restaurée et, pratiquement récupérée pour l'histoire de l'ancienne architecture roumaine. Dressée au-dessus d'une cave enterrée, ses murs en pierre et brique et un parement en crépi, décrivent un rectangle composé d'une

salle de grandes proportions qui communique, par de larges arcades sans portes, avec quatre chambres auxiliaires. Toutes les chambres, y compris la pièce principale, sont pourvues de plafonds. Mais, à cause des dimensions très grandes, le plafond de la salle principale est soutenu sur l'axe de la poutre principale par deux hautes colonnes à section octogonale, construites en brique. Compte tenu des proportions monumentales de la salle principale tout comme du fait que les chambres annexes sont dépourvues de portes, les murs de séparation étant percés de larges arcades libres, il est évident que la maison du monastère de Rîșca aussi était destinée aux festins. La datation de la construction de cet édifice est facilitée par un portail en pierre qui marque l'entrée principale. Ce portail, caractérisé par une décoration bâtarde, aux cercles traités en relief plat, est tout à fait pareil au portail de l'exonarthex bâti entre 1611—1612 par le grand gouverneur Costea Băcioc, dans le but d'agrandir l'église Saint Nicolas du monastère de Rîșca, fondé par Petru Rareș entre 1541—1542¹³.

Dans la perspective des données présentées jusqu'ici un fait est certain : parmi les programmes caractéristiques de l'architecture de la Moldavie des XV^e—XVII^e siècles il y a aussi celui des *maisons des festins*. Même si la plupart des exemples conservés se trouvent dans les enceintes de certains monastères, le programme est par excellence laïque et doit être entendu en relation avec certaines exigences de cérémonial de la cour princière. Analysées dans le contexte des buts sociaux et politiques du pays, les maisons des festins permettent une nouvelle vision sur la société de la Moldavie des XV^e—XVII^e siècles.

Notes

¹ V. Drăguț, *O epocă artistică uitată : epoca lui Miron Barnowski*, in *BMI*, XLII, 1973, n° 1, p. 20.

² G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, in *BCMI*, 1933, p. 327. Balș considère que cette maison est plus ancienne que l'enceinte ; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, București, 1965, p. 59, la nomme « bâtiment avec refectoire ».

³ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 60 les dénomment « voûtes sur des arcades d'ogive ».

⁴ *Ibidem*, p. 59. L'auteur pense que cette chambre serait « la cuisine », hypothèse inacceptable vu que la pièce est dépourvue des aménagements nécessaires au tirage de la fumée.

⁵ La situation est identique en ce qui concerne les espaces similaires de « Trei Ierarhi » de Jassy et Cetățuia (v. infra).

⁶ Des relevés publiés par G. Balș, *op. cit.*, pp. 413—415.

⁷ Paul de Alep, in *Călători străini despre țările române*, vol. VI, București, 1976, p. 50.

⁸ Gh. Lupu, *Cetățuia din Iași*, in *BCMI*, 1913, pp. 165—170, fig. 26 — Les maisons princières, les maisons des Supérieurs avec la salle gothique, pp. 172—176, fig. 14, 15, 18, 38—56; Idem, *Cetățuia din Iași*, in *BCMI*, 1915, p. 106, fig. 15—24 — la maison princière, fig. 25—26 — le bâtiment avec la salle gothique.

⁹ Lia Bătrina et Adrian Bătrina, *O casă domnească din secolul al XVI-lea descoperită în cuprinsul ansamblului de la Bistrița (jud. Neamț)*, in *SCIA*, 1979, n° 1, p. 34. L'objet de l'article ne concerne pas l'édifice en discussion mais la maison princière découverte sous l'actuel couvent, construction élevée en 1792 sur les fondations d'un

bâtiment datant de l'époque du second règne de Petru Rareș (1541—1546).

¹⁰ Al. Lepedatu, *Ioan zidarul lui Petru Vodă Rareș*, in *BCMI*, 1912, pp. 83—86.

¹¹ C. Popa et Monica Mărgineanu-Cîrstoiu, *Măriturii de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare*, București, 1979, pp. 14—26.

¹² G. Balș, *op. cit.*, p. 331, nomme cette salle «refectoire» et la date 1765.

¹³ Idem, *Bisericile (și mănăstirile) moldovenești din veacul al XVI-lea*, in *BCMI*, 1928, p. 79, mentionne que le grand gouverneur Costea Băcioc a ajouté l'exonarthex.

The idea of ethnographic or folk atlas mapping has never generated a great deal of interest in the United States, an indifference largely traceable to a general rejection of historic-geographic research methods by American folklorists during the 1960s and 1970s. Such an approach to the study of folklore, concerned as it is with reconstructing the life history—the origins, variation, and diffusion—of a particular tale or house type, was felt to remove these expressive items from their actual context—the situation and process surrounding their occurrence (Ben-Amos 1972 : 8–9). In this sense, the collectible stuff of folklore acquires a life of its own, abstracted from the “individual, social, and cultural factors that give it shape, meaning, existence” (Bauman 1983 : 362). Given the basic philological orientation of the Finnish Method and its superorganic preoccupation with archetypal forms and their transmission through time and space, the charges leveled against it are not unwarranted. At the same time, its wholesale rejection has occurred at the expense of the positive contribution basic historic-geographic techniques, including ethnographic mapping, can bring to the study of folklore and folklife in the United States.

Introducing *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*, Henry Glassie writes that even the more thoughtful theoretical studies may be “naive” if lacking a solid historic-geographic foundation (Glassie 1968 : 15). Glassie uses historic-geographic here not to refer to the philosophy supporting the Finnish Method, but rather, to its mechanics—the recording of sufficient examples upon which generalizations may be drawn; the establishment of types and subtypes for the purpose of comparative study; and the effective temperal and geographic ordering of these types, not as Glassie says, to “find an UR form, but to understand the extant record” (Glassie 1968 : 15). Collection, classification, and mapping are not ends in and of themselves, they are, rather, the means to an end. Recently, folklorist Roger Welch has argued that “it is time to stop measuring buildings and time to start thinking about them”

A COMPUTERIZED SYSTEM FOR ARTIFACT SITE MAPPING: THE DISTRIBUTION OF THE SCANDINAVIAN PAIR HOUSE IN THE MORMON WEST ROCKY MOUNTAINS AREA

Tom Carter, Liz Manion

Preservation Research Section,
Utah Division of State History

(Welsh 1980 : 228). Welsh's statement is consistent with what other American folklorists have been saying, i.e., to transcend antiquarianism, the discipline must go beyond the collection (measuring) of data and must begin to ask questions of that data. What does it, after all, mean? Welsh's call to battle is, of course, essentially rhetorical, for it would be wrong to suppose that we can begin thinking about buildings until we have them measured, classified, dated, and placed within a geographical context. It is an archaeological axiom that the ordering of data must precede analysis. Our paper is intended to show how a system of computerized artifact site mapping can be used, not to generate maps of things, but rather, to graphically arrange these things—in this case houses—for the purpose of ethnographic analysis. A map depicts connections, influences, boundaries, in short, the patterns of culture. Why these are as they are a map cannot say, but it can raise the kinds of questions that lead to meaningful analysis (Wildhaber 1972 : 481–482).

THE PAIR HOUSE TYPE: ITS FORMAL AND HISTORICAL CHARACTER

The extensive survey of Utah's architectural resources by the Preservation

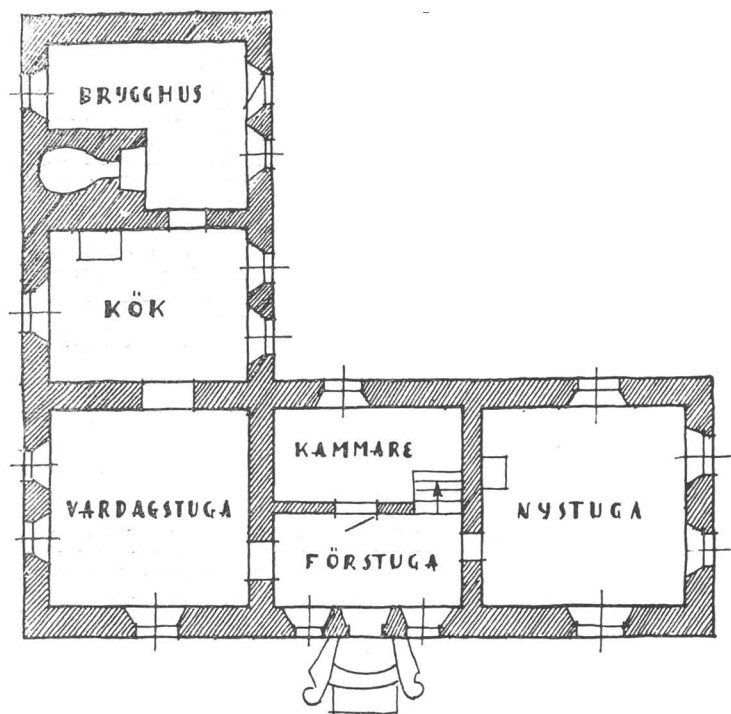


Fig. 1. The basic parstuga plan. From Sigurd Erixon, *Svensk Byggnadskultur*, p. 298.

Office of the Utah State Division of History during the 1978–1983 period identified a wide range of nineteenth-century vernacular house types (Carter and Goss 1987). On the whole, the sources for these housing forms are found in the older Anglo-American architectural traditions of the eastern United States (Glassie 1968) or in the popular house pattern-books of the late nineteenth century (Upton 1985). One type, however, remains enigmatic. Its three-room wide floorplan and distinctive façade piercing pattern betray few American characteristics and suggest a Scandinavian origin. Because of the type's tripartite structure (fig. 1), it has been convenient to describe it under the general heading of *parstuga*, or *pair house* (Erixon 1947 : 286–331, Jahn 1925 : 5–25). The pair house exists in Utah in a variety of forms and remains an inconspicuous—only 70 examples have been recorded to date—but important component of the state's architectural landscape.

Documentary evidence indicates that the great majority of Utah's pair houses were constructed by Scandinavian immigrants during the 1853–1890 period. These immigrants came to the American West as converts to the Church

of Jesus Christ of Latter-day Saints, the Mormons, leaving their homes in Denmark, Norway, and Sweden to travel to Utah to help establish a permanent home for their adopted religion (Mulder 1957). Their response to the new land was as diverse as their Old World backgrounds. Some quickly absorbed the cultural trappings of their American neighbors, others chose to retain some of their Old World customs while at the same time finding useful certain American practices, and still others—perhaps the most conservative immigrants—found comfort in holding on to their identity as Scandinavians. One of the ways in which this last group maintained their ties with Europe was by building homes that resembled those they had recently left behind. The best example of this practice is found in the pair house form.

Utah pair houses are bound together as a type by an adherence to a three-room floor plan. These rooms are located in a linear fashion along the axial ridge line of the roof. The overall structures are large, usually measuring more than forty-five feet in length and may be one or two rooms deep. The central room was primarily used as a kitchen and general living room, while the flanking rooms contained bedrooms and a parlor depending upon the circumstances of the owner. The house form may be broken down into four major subtypes, each yielding houses in various sizes, materials (primarily adobe) and architectural styles.

SUBTYPE I. This first category contains those houses most closely resembling the oldest traditional pair houses in Norway (*dubble-hus*) and Sweden (*parstuga*). The distinctive feature of subtype I is that the middle room is the smallest of the three (figs 2 and 3). This central room is often about one-half or two-thirds of a complete square and is flanked by two roughly square rooms. These houses have three and five opening symmetrical façades.

SUBTYPE II. This subtype represents the most commonly encountered pair house in the Mormon West. There are 49 such dwellings in Utah, or about 70 per cent of the pair house total. Here the main interior room, while remain-

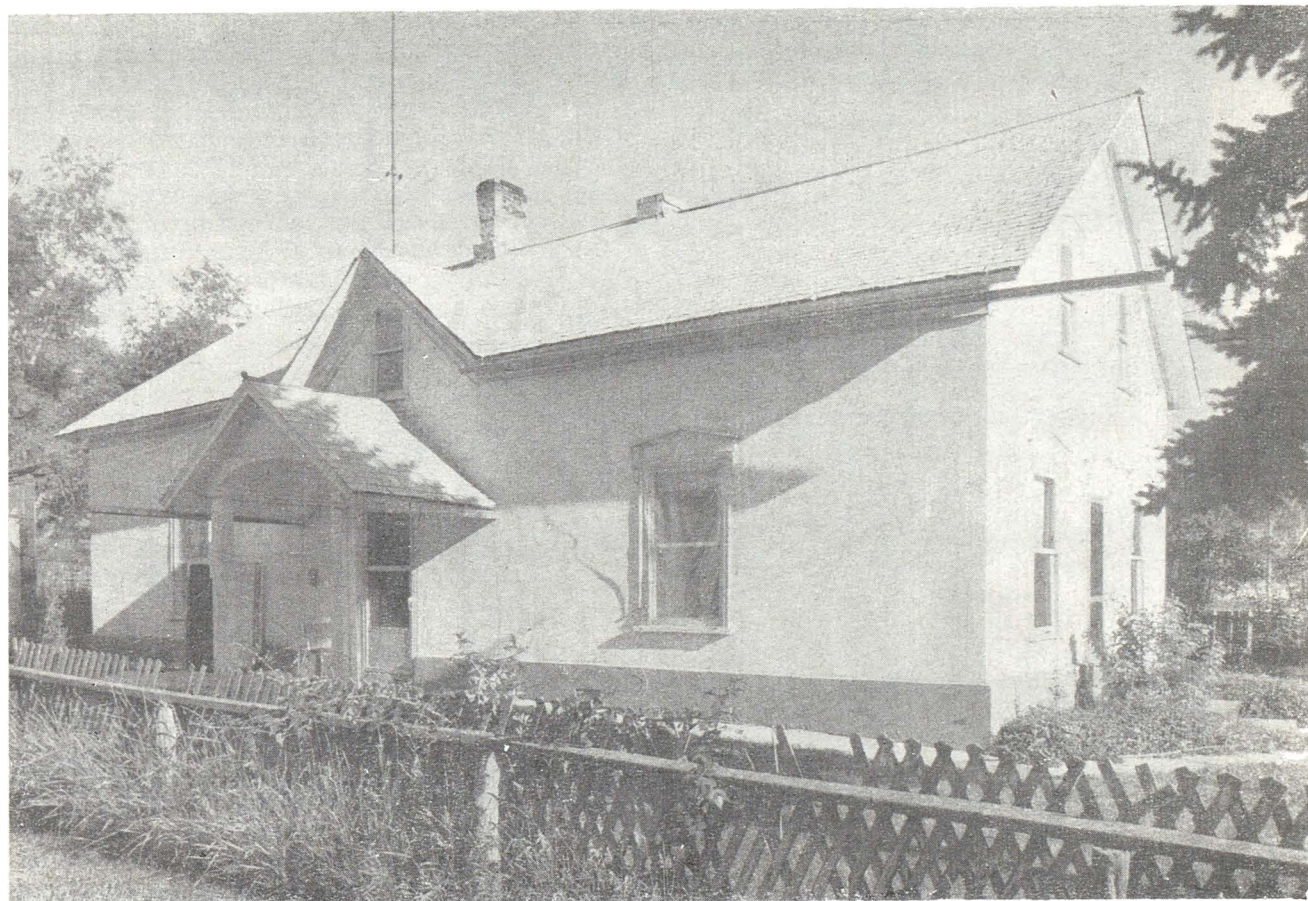
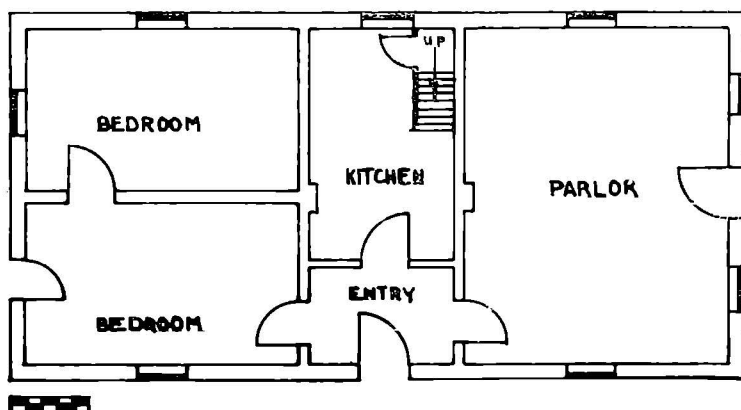


Fig. 2. Olaf Larsen house, c. 1870, Ephraim, Utah. Larsen was from Drammen, Norway (all photos and drawing by Thomas Carter)

ning functionally the same, has been enlarged and is always the largest of the house's three rooms. Type II pair houses may be recognized by their distinctive façade piercing arrangement. The middle room contains a central door flanked by a pair of windows while each of the flanking rooms contain only a single window. Because these openings are placed symmetrically within each room, gaps are created on the exterior façade between the cluster of openings in the center and the windows to each side. The house, then, has an irregular five-bay façade which appears to be symmetrical.

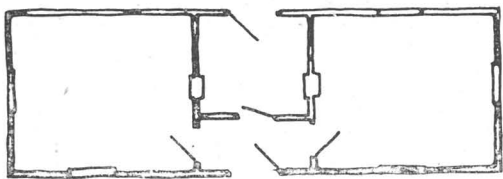
The house is a rather modern nineteenth-century Scandinavian form, usually found as a small-holders' or laborers' dwelling in both urban and rural areas (see figs 4 and 6 ; Klercker 1972 : 1972 : 34–69, Erixon 1947 : 796–819, Vriem 1947 : 139–165, Millech 1951).

There are two main variants of the subtype II house. Two-room deep, or



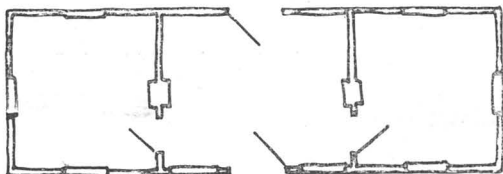
double-pile, examples form the IIA group, and the IIB group contains those houses comprised of two-thirds of the complete form. The houses in subtype IIA are similar in plan and fenestration to the regular subtype II houses but are constructed two-rooms deep in what is often called a "double-pile"

Fig. 3. Plan of the Olaf Larsen house.



TYPE I

Drawing 1. Subtype I Pair House.



TYPE II

Drawing 2. Subtype II Pair House.

arrangement. The center space may or may not be partitioned into two rooms. Subtype IIB houses are formed by the subtraction of one of the side rooms. Façade piercing remains the same as does the function of the central room.

SUBTYPE III. The houses in this group are characterized by a balanced symmetrical façade instead of the distinctive irregular piercing found on Subtype II houses. By spacing the openings equally across the front of the house, some adjustments are required of the internal room divisions. The symmetrical façade requires the internal plan to be asymmetrical.

SUBTYPE IV. This pair house subtype is characterized by a three-room linear pattern in which the side pair of rooms are larger than the inside, middle room. The smaller center room creates an indented space

which serves as a covered porch. No clear historical antecedents have been located for this pair house subtype, though several examples have been observed in central Sweden (see figs 6 and 7). As with Subtype II, subtype IV houses may be constructed as conceptually incomplete dwellings, consisting of only two-thirds of the total form. In such cases, it is possible that the builder intended to finish the complete house at a future date.

THE GEOGRAPHICAL DISTRIBUTION ON THE PAIR HOUSE

Using a computer program designed by the archaeologists at the University of Utah for plotting prehistoric sites in the Intermountain West¹, it is possible to construct a map of the distribution of the pair house type in Mormon communities. The standard procedure for this type of mapping is to enter the structure location data (Universal Transverse Mercator or UTM) coordinates into an already existing computer program. Once this is accomplished, the location data file can be merged into the computerized pictorial geographic area designated for the area to be studied.

Map I reveals the distribution of the pair house form throughout what is generally considered the "core" area of Mormon settlement in the Great Basin (Meinig 1965, Zelinsky 1973). The northernmost occurrence is found in the Cache Valley area, while the most southern example has been recorded in Beaver, one of the major links in the Mormon chain of settlements leading to California. No pair houses have been recorded in the extreme southern settlements around St. George.

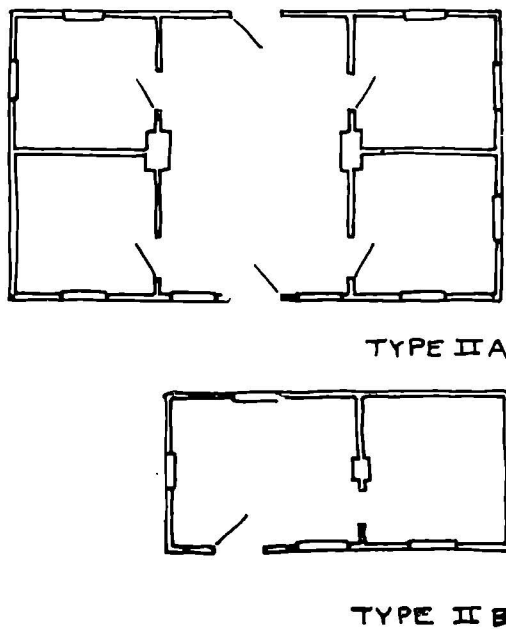
The map also shows a concentration of pair houses in the Sanpete Valley of east central Utah. Map II provides a window on the dwellings found in this area. Single pair houses are found in Fountain Green, Moroni, and Chester, while the towns of Mt. Pleasant, Spring City, and Manti each have between three and five examples. Ephraim, located centrally in the Valley, has the greatest number, and Map III identifies the twenty-five pair houses loca-



Fig. 4. Small-holders cottage, 1871, near Osted, Zealand, Denmark.

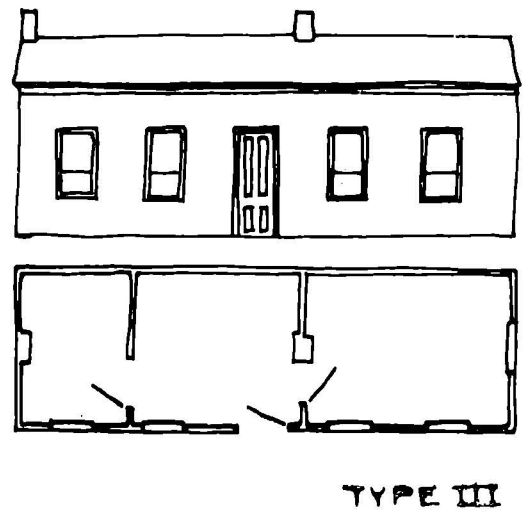


Fig. 5. Anders Hintze house, 1863–1864, near Salt Lake City, Utah. Hintze was born near Roskilde, Denmark, and emigrated to Utah in the early 1860s.



Drawing 3. Subtypes IIA and IIB Pair Houses.

ted in this city. Pair houses are also encountered in moderate numbers to the south, in the Sevier Valley. Historically, the Sevier area is an later extension of the Sanpete settlement pattern and the location of the pair



Drawing 4. Subtype III Pair House.

houses through this area reinforces the connection between the two areas.

CONCLUSIONS

The maps presented here of the pair house's western distribution are not

Fig. 6. Brick house, c. 1900, near Fjälkinge, Skane, Sweden.

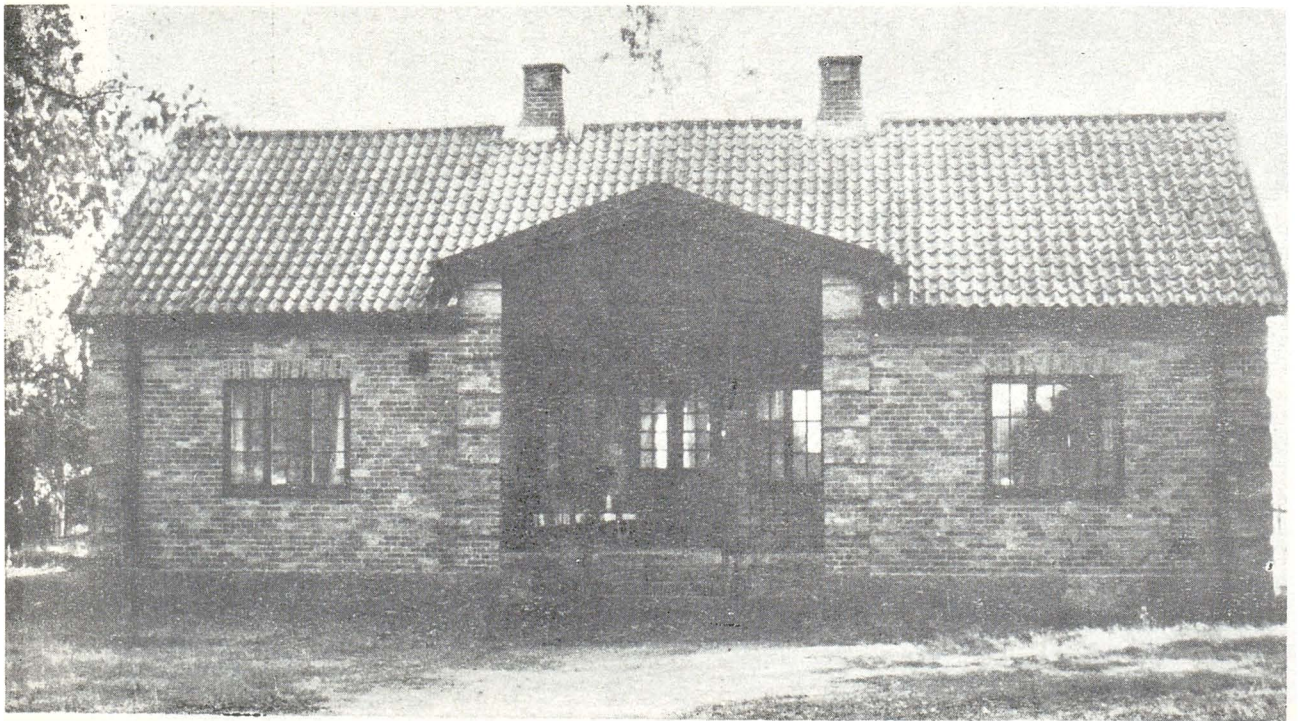
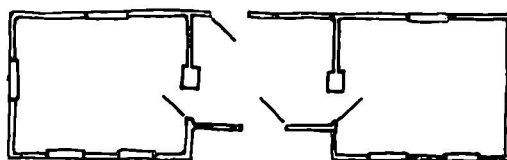




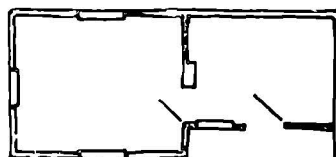
Fig. 7. Jens Nielsen house, c. 1870, Ephraim, Utah. Nielsen was a Danish immigrant.

astonishing—by themselves they do not provide any startling new evidence about early life in Utah. They do, however, reveal several patterns worthy of further investigation. First, the maps suggest that pair house enjoyed a small but relatively widespread popularity throughout the Mormon western region. Second, there is an obvious lack of these houses in the extreme southern areas of Utah. Finally, a significant concentration of pair houses occurs in the Sanpete and Sevier Valleys of central Utah. Map II further locates this concentration around the town of Ephraim.

Since it is the intent of this paper to demonstrate how site mapping can stimulate historical inquiry, several comments are appropriate. Sizeable numbers of Scandinavian immigrants are found in the nineteenth century in many Mormon communities spread throughout Utah. We could expect, therefore, to find northern European house forms dispersed in a similar pattern. Yet such is not the case. What we see instead are areas of concentrated occur-



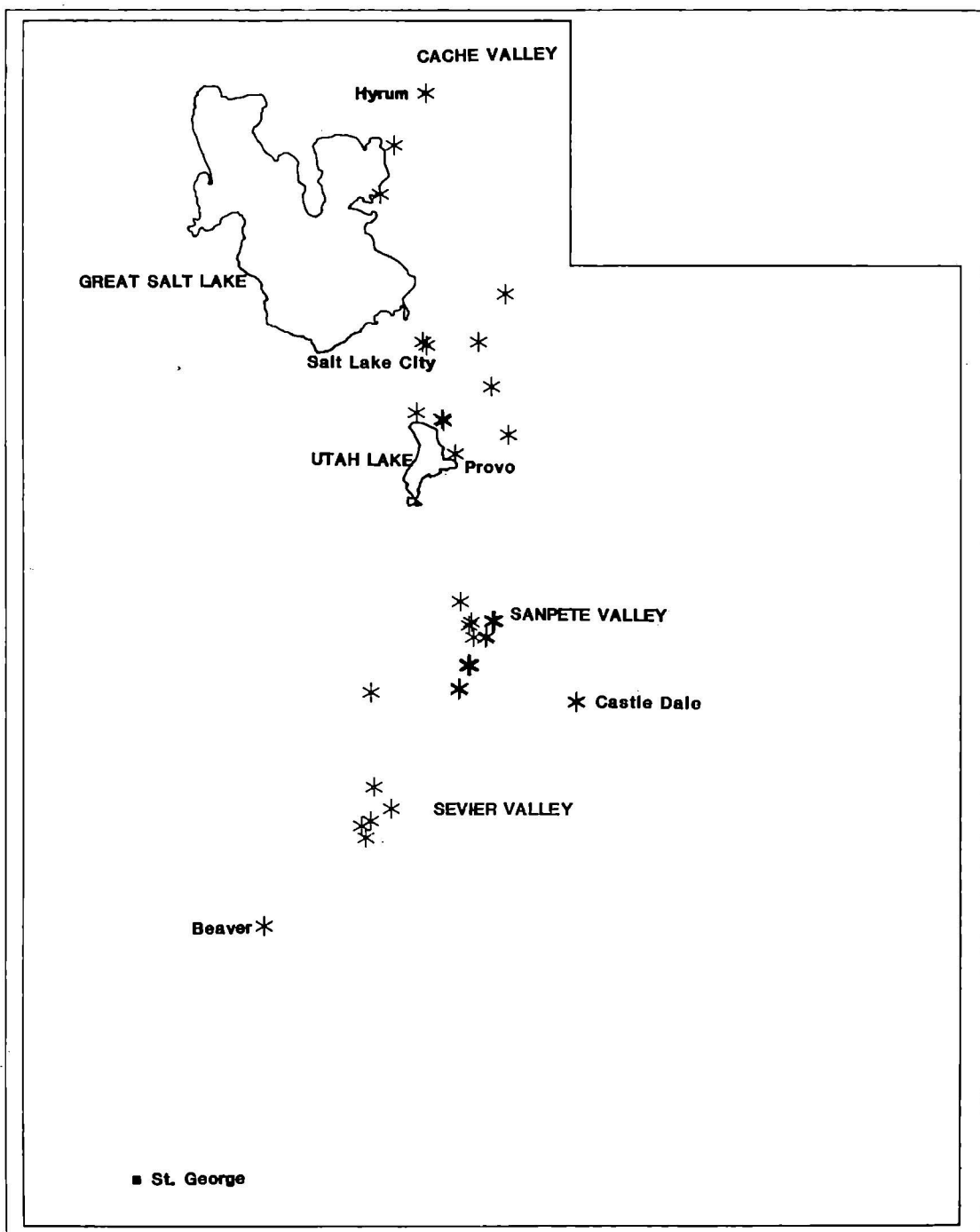
TYPE IV



TYPE IVA

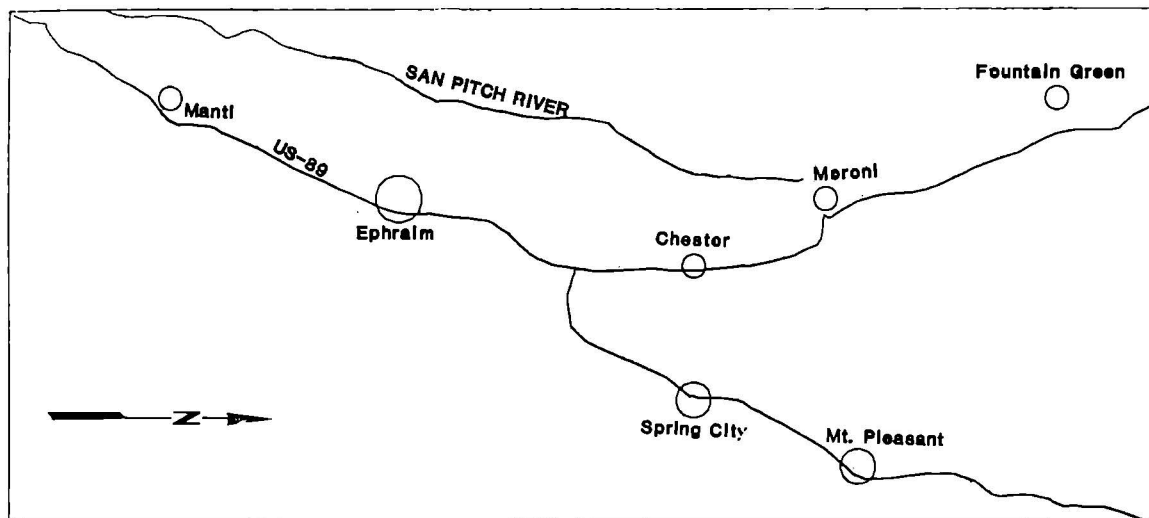
Drawing 5. Subtypes IV and IVA Pair Houses.

rence contrasted with areas where the pair house is not found at all. Take for example two areas, Cache Valley in northern Utah, and the Sanpete Valley in central Utah. Both valleys received a large number of Scandinavian settlers, yet the pair house form is regularly

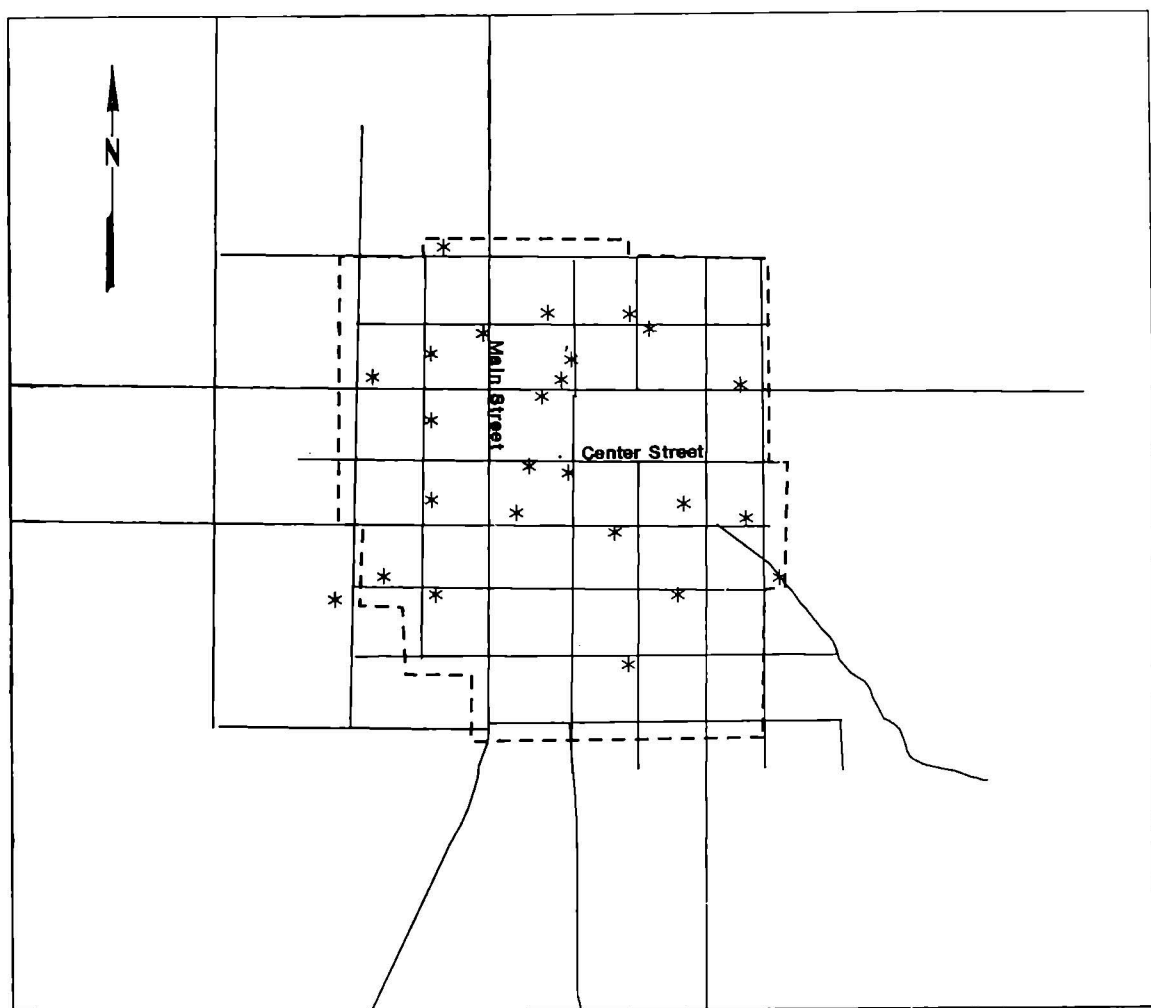


Map. 1. Distribution of Pair Houses in Utah. Individual houses are represented by an asterisk (*). Darker asterisks indicate the presence of more than one dwelling in a single town. All maps are

produced by Liz Manion and Alan Lichty at the University of Utah Anthropology Graphics Imaging Facility.



Map 2. Distribution of Pair Houses in the Sanpete Valley. Circles indicate the number of houses in each town.
 ○ = 1 house ; ○ = 3–5 houses ; ○ = more than 25 houses.



Map 3. Distribution of Pair Houses in Ephraim. Asterisks (*) indicate the location of individual houses within the city boundaries (dotted line) of Ephraim.

encountered only in the Sanpete Valley. Why? Was the Sanpete Valley the most ethnically Scandinavian of the early Utah colonies? The architectural evidence seems to suggest this conclusion, though detailed demographic and historical research would be needed to corroborate the architectural date.

Finally, does the absence of the pair house in the southern communities correspond to a similar scarcity of Scandinavian immigrants? Again, the question cannot be answered from the geo-

graphical data, but the architectural record continues to beg explanation. These maps, while appearing relatively straightforward, call into question the nature of population distribution and multi-cultural interaction within the Mormon West. Without the cartographic representation, it becomes much harder to see the patterns and relationships which will, in the end, greatly increase our understanding of this unique American subculture.

REFERENCES

- Ben-Amos, Dan, 1972, "Toward a Definition of Folklore in Context", in *Toward New Perspectives in Folklore*, ed. Americo Paredes and Richard Bauman. Austin: University of Texas Press.
- Bauman, Richard, 1983, "The Field Study of Folklore in Context", in *Handbook of American Folklore*, ed. Richard M. Dorson. Bloomington, Indiana: University of Indiana Press.
- Carter, Thomas, and Goss, Peter, 1987, *Utah's Historic Architecture, 1847-1940: A Guide*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Erixon, Sigurd, 1947, *Svensk Byggnadskultur*. Stockholm: Aktiebolaget Bokverk.
- Glassie, Henry, 1968, *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jahn, Gunnar, 1925, *Byggeskisser på Den Norske Landebyggd*. Oslo 10: Haschehoug.
- Klercker, Jonas, 1969, *Officersboställen i Skåne Under Indelningsverkets Tid. Skånes Hembygdsförbund Årsbok*.
- Meinig, D. W., 1965, The Mormon Culture Region. *Annals of the Association of American Geographers* 55: 2.
- Millech, Kund, 1951, *Dansk Arkitekturstrømninger, 1850-1950*. Copenhagen: Østifternes Kreditforening.
- Mulder, William, 1957, *Homeward to Zion: The Mormon Migration from Scandinavia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Welsh, Roger L., 1980, Beating a Live Horse: Yet Another Note on Definitions and Defining, in *Perspectives on American Folk Art*, ed. Ian M. G. Quimby and Scott T. Swank. New York: W. W. Norton.
- Wildhaber, Robert, 1972, "Folk Atlas Mapping", in *Folklore and Folklife: An Introduction*, ed. by Richard M. Dorson. Chicago: University of Chicago Press.
- Vriem, Halvor, 1947, *Norsk Trearkitektur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Zelinsky, Wilbur, 1973, *The Cultural Geography of the United States*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall.

Note

¹ This program was developed by the University of Utah Archaeological Center, Salt Lake City,

Utah. Principle designers were Alan Lichty, Joel McNamara and Nelson Beebe.

L'ARCHITECTURE ROUMAINE EN BOIS ET L'ART EUROPÉEN

Ioana Cristache-Panaït

Pendant la troisième décennie de notre siècle, Coriolan Petranu revendiquait, en faveur de l'église roumaine en bois, une place distincte parmi les constructions de ce genre conservées en Europe¹. Grâce à ses efforts, issus de la compréhension du profond sens historique de cette église, on a introduit dans le circuit scientifique les exemplaires, plus fréquents à cette époque, de l'ouest de la Roumanie², ce qui a permis aux spécialistes étrangers de formuler des points de vue concernant leur caractère³. En vertu du matériel étudié, Coriolan Petranu a affirmé que l'église roumaine en bois a conservé, au long des siècles, son aspect original, refusant d'être fondue dans le creuset des styles historiques, dont l'influence n'est ressentie que dans la conformation du clocher⁴.

A la lumière de l'ample information recueillie jusqu'à présent sur la sainte demeure en bois, son aspect, tel qu'il fut à l'aube de son apparition⁵, prendra une forme concrète, fait sur lequel nous reviendrons.

Afin d'apprécier l'église roumaine en bois⁶ et sa place dans l'art européen de ce genre, il faut rappeler, même succinctement, les autres catégories principales. Un premier type comprend la *starkirke*, jadis présente dans toute l'Europe septentrionale et représentée aujourd'hui par 31 exemplaires dont la survivance en Norvège, depuis la période d'apogée jusqu'à celle de déclin (milieu du XII^e—XIII^e siècles), sont considérés comme une symbiose des traditions constructives locales et des influences de l'art roman⁷.

Si l'on dirige son attention vers l'église en bois russe⁸, composante d'un second groupe, on constate l'intervention de modifications structurales dans son développement qui peuvent être synthétisées en rapprochant l'image de l'église-monastère Résurrection de Lazare de Muron, datant d'environ 1390, de celle de l'église de la Transfiguration, de l'île Kiji de 1714, ce qui justifie l'affirmation : « là où commence l'histoire, commence aussi l'évolution des types »⁹.

En faisant halte en Pologne pour une autre catégorie¹⁰, nous mentionnons que les nombreux monuments de culte

en bois appartiennent de manière dominante aux styles gothique et baroque¹¹. Dans la zone montagneuse du sud de la Pologne¹² il y avait de nombreuses églises roumaines dans les villages de fondation et de vie roumaines¹³, mais celles qui les ont remplacées reflètent l'influence de la mode locale, des exemples dans ce sens étant les églises orthodoxes d'Ulucz¹⁴ et de Crikya¹⁵.

Pour revenir à notre thème, nous allons mettre en relief les traits de base de l'église roumaine, avec une conclusion visant les artisans qui ont respecté, à travers les âges, le modèle ancien en lui insufflant une très longue existence. Nous allons présenter des arguments en faveur de notre affirmation, premièrement, par les formes du plan¹⁶ partant d'un rectangle, les variantes résultant de la forme et de la disposition des murs de l'est, de l'autel et souvent des parois à l'ouest du pronaos.

Pour marquer l'évolution des types, nous pensons qu'il est important de souligner la plus simple forme encore présente du plan—un rectangle sans abside—des exemplaires, déjà signalés, de Deag (Mureș) et de Muncelu Mic (les monts Poiana Ruscă). Cette dernière localité dont l'immuabilité n'a pas été troublée au long des siècles—comme d'ailleurs celle de nombre de villages de la région de Pădureni—est seulement mentionnée à l'occasion du

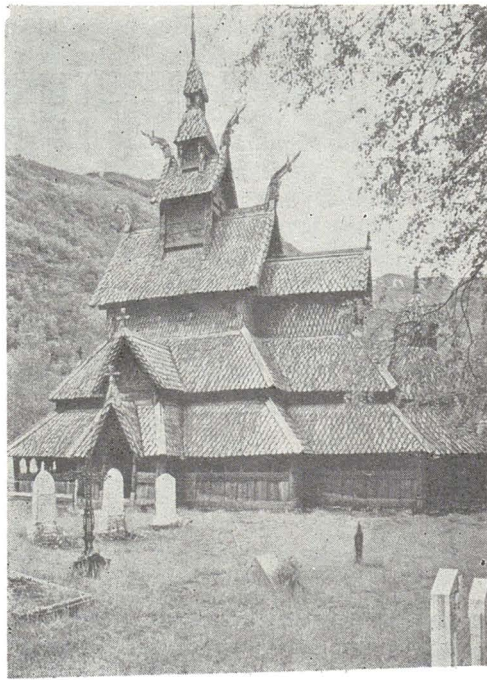


Fig. 1. Borgund Stavkirke (d'après P. Anker et A. Anderson).

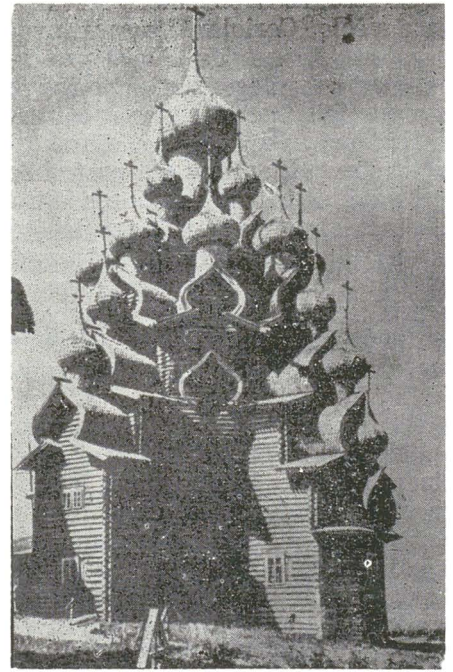


Fig. 2. Kiji Sobor (d'après D. Buxton).

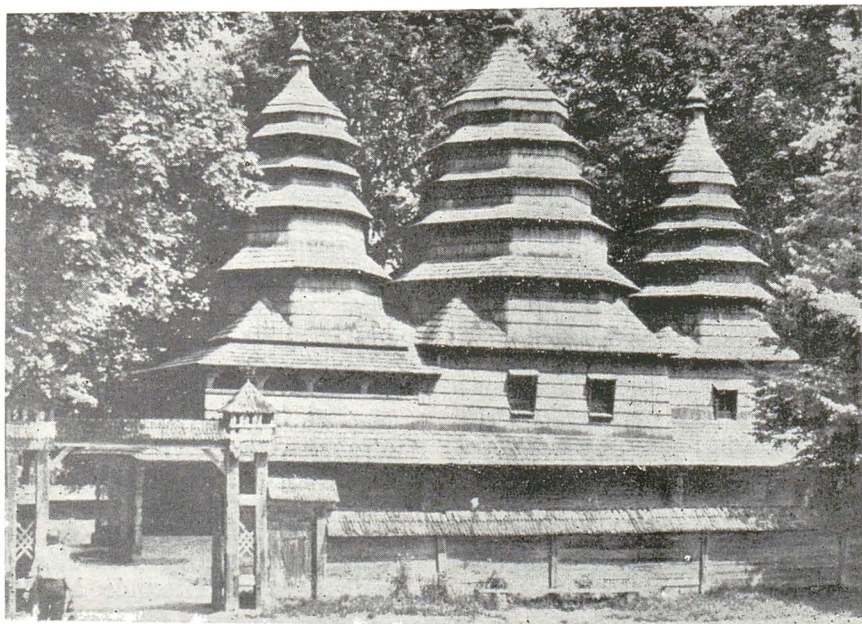


Fig. 3. Krivka (d'après D. Buxton).

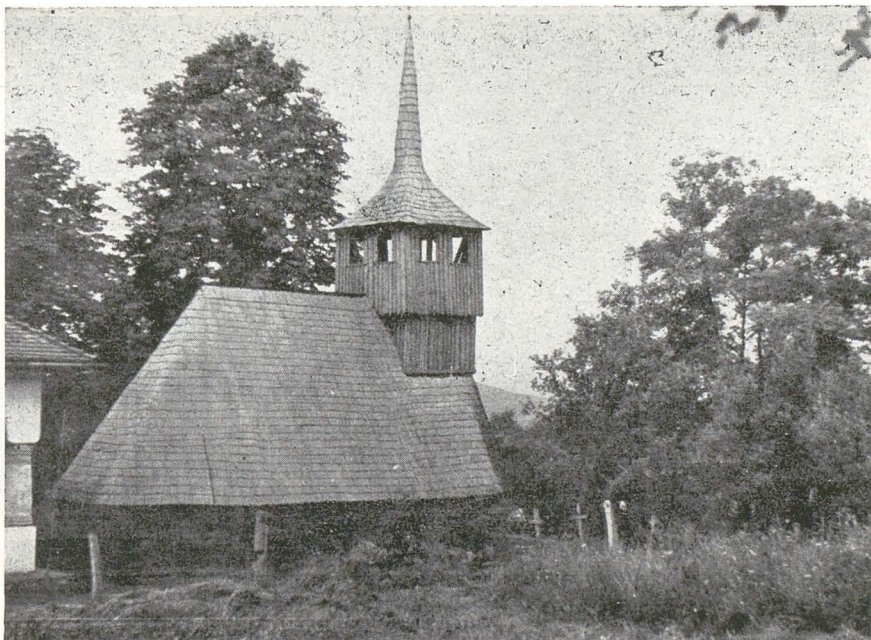


Fig. 4. Tîrnăvița (Hunedoara), vue nord-est.

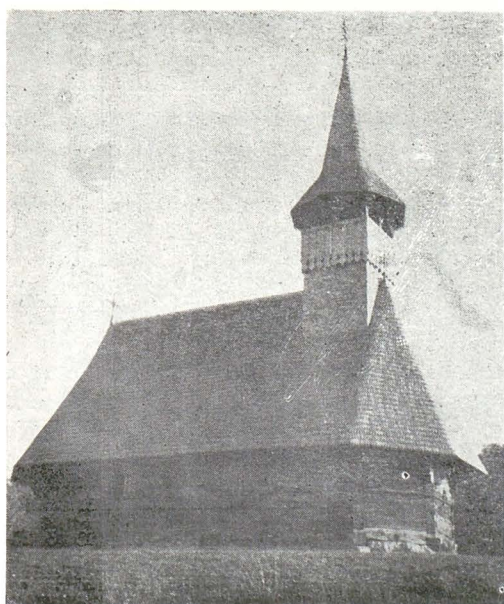


Fig. 5. Chiraleș (Bistrița-Năsăud), vue nord-ouest.



Fig. 6. Calna (Cluj), vue vers l'abside,



Fig. 7. Pănet (Mureș), vue d'ensemble.

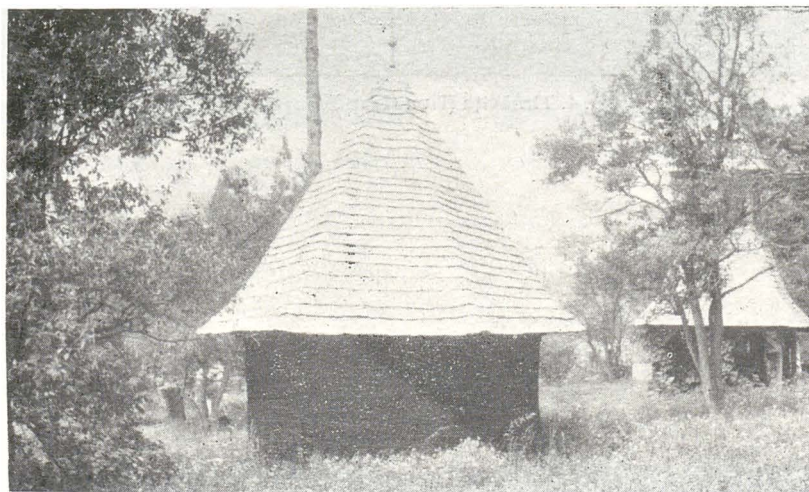


Fig. 8. Troița (Mureș), vue d'ensemble.

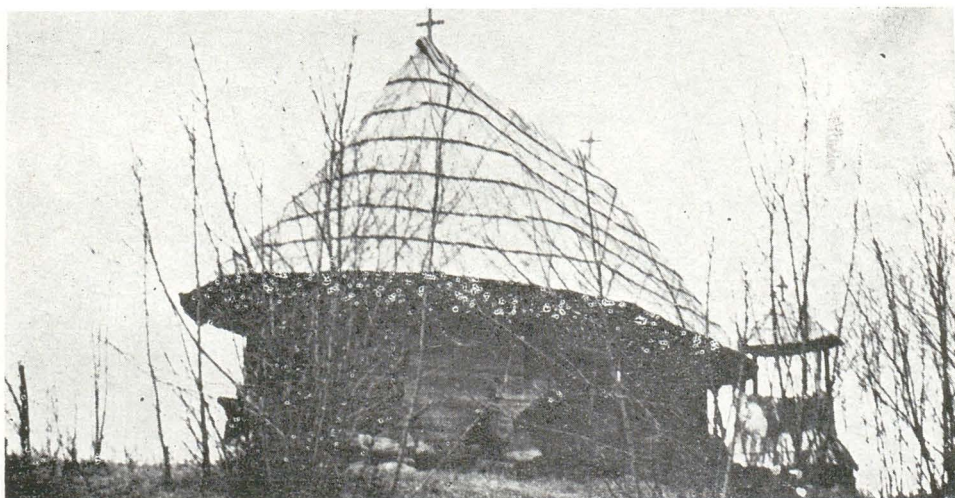


Fig. 9. Cilnic (Gorj), vue nord-est.

recensement de 1733, mais son vieil âge remonte à l'histoire du village d'origine, qu'un document de 1491 nomme Muncelul Mare¹⁷.

Unanimement apprécié comme une forme primitive, le plan du rectangle à l'autel en prolongation de la nef, à trois, cinq ou même sept côtés, se retrouve durant toute la période de formation du peuple roumain¹⁸; nous mentionnons sa fréquence dans la région du Banat¹⁹, dans les districts de Hunedoara²⁰, Mureș²¹, Buzău²² et c'est toujours la forme des vieilles églises de Odobasca-Cotești (Vrancea)²³, Leurda et Ticu-Sat (Cluj)²⁴, Doba Mică (Sălaj)²⁵ et de Bodogaia, Sindominic et Uilac (Harghita).

La variante du type groupant les églises en bois dont les extrémités est et ouest ont une forme polygonale (en prolongation de la nef) assume la même ancienne tradition. Il convient de commencer les exemples par les églises d'une remarquable zone historique, celle de Hunedoara, rappelant de cette multitude²⁶: les églises de Bretea Mureșană (1653), Tîrnăvița (1662) et Birtin (1690). Nous mentionnons que cette forme était, en Moldavie, à l'origine de l'église du voivode Dragoș à Putna, la même forme étant représentée aussi par d'autres saintes demeures²⁷. Dans l'ouest de la Roumanie²⁸, l'église de Crivina de Sus date de 1677, conformément à l'inscription.

Nous rappelons l'église rectangulaire, à l'abside décrochée, de forme polygonale à cinq côtés, dont la présence dominante dans les trois provinces historiques roumaines a été fréquemment remarquée²⁹; nous insistons sur cette forme uniquement pour mettre en relief la forme polygonale de son extrémité ouest, fait qui acquiert une ample signification. Cette variante comprend, en Moldavie, le plus grand nombre de saintes demeures à plan rectangulaire, dont nous mentionnons les églises de Văleni (Piatra Neamț) datant de 1574 et de Păușești (Jassy) remontant au règne de Vasile Lupu³⁰. On constate la même situation sur le territoire du district de Bistrița-Năsăud³¹, d'où nous avons choisi comme exemples les saintes demeures de Zagra et de Chiraleș³². En signalant la séculaire église de Vădurele³³ (district de Sălaj), nous

rappelons l'influence exercée par cette variante, spécifique au bois, sur l'architecture en maçonnerie³⁴.

De récentes études ont enrichi la liste des églises dont les murs tracent un plan rectangulaire, à l'abside de l'autel carrée, en retrait sur la ligne de la nef. On retrouve ces églises dans les districts de Sălaj, Bistrița-Năsăud, Cluj³⁵, Hunedoara³⁶, ainsi que dans la partie centrale de la Transylvanie³⁷. Les résultats des recherches archéologiques de Dăbîca, Ilidia, Streisingeorgiu³⁸ sont décisifs au sujet de ce type de structure, car on surprend son existence dès la première moitié du XII^e siècle³⁹, ce qui confirme l'origine primordiale du modèle en bois⁴⁰. En prenant comme référence l'église de Ștefănești (Vilcea), David Buxton signalait et considérait cette forme de plan comme « insolite », « un retour à une situation primitive »⁴¹.

J'ai étudié, en 1977, à Dobrikov (Tchécoslovaquie), une église ayant cette forme du plan, mais originaire de Velka Kopan (Ukraine), construite avant 1697 (on y trouve deux notes de cette année: l'une concernant la mort du père Andrei et une note de 1781 confirmant le décès du chantre Țitei Mihail). Sur l'encadrement des entrées, deux profilés roulés en corde montent vers le plafond, comme des serpents—c'est aussi le cas de l'église de Cindești (Dimbovița); un autre se remarque par l'abondance des rosettes, des bordures formées de lignes brisées et de profilés roulés qui suivent le même mouvement ondulant des serpents, sur le plafond.

Avec la variante à assemblage en axe des côtés de l'abside, nous concluons l'analyse de l'église à plan rectangulaire—générale et dominante sur le territoire de la Roumanie. Des exemples représentatifs se trouvent dans les districts de Cluj, Hunedoara⁴², Bihor (Belejeni, Brădet, Hotar), Mureș (Cuci, Nădașa, Mura Mare—apportée de Iara) et Maramureș (Cărpiniș), ainsi qu'au sud et à l'est des Carpates⁴³. Certains vestiges archéologiques tendent à fixer son origine dans l'art du bois⁴⁴.

Pour les analogies qu'elles présentent avec les monuments roumains, nous mentionnons l'église à plan identique de Polyana (Bukovine Soviétique),

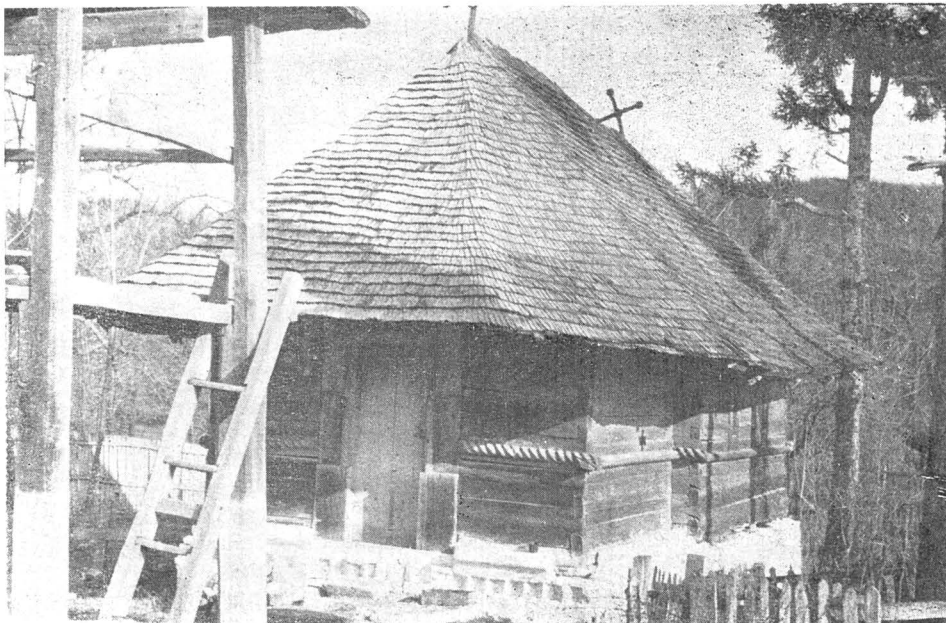


Fig. 10. Cirstieni (Argeș), vue sud-est.

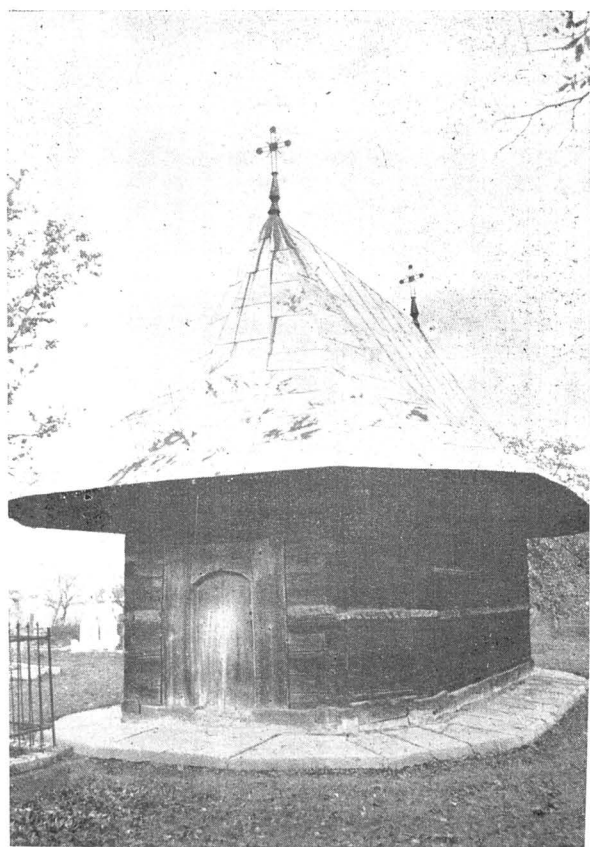


Fig. 11. Horodnicu de Jos (Suceava), vue sud-ouest.



Fig. 12. Cetățuia (Vaslui), vue sud-ouest.



Fig. 13. Nicula (Cluj), édifice originaire.



Fig. 14. Pocruia (Gorj).



Fig. 15. Brăiești (Botoșani), vue avec la tour-clocher, au sud.

Fig. 17. Rebrîșoara (Bistrița-Năsăud), vue d'ensemble.

Fig. 16. Baica (Sălaj).

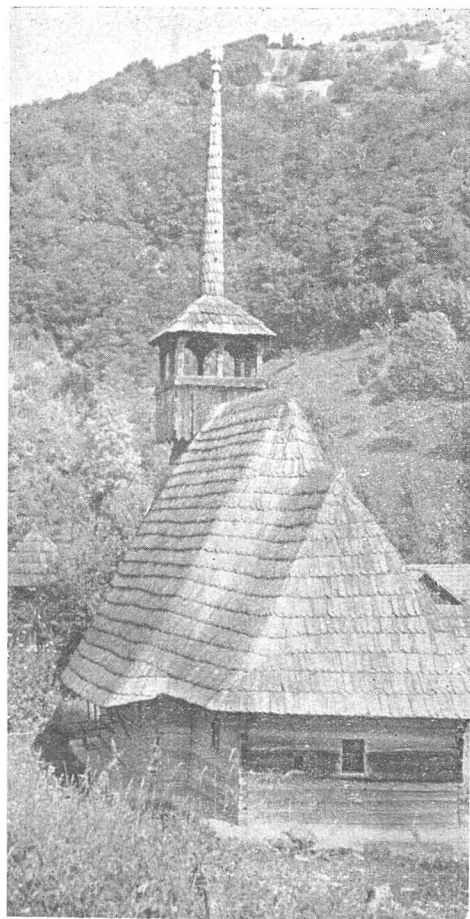




Fig. 18. Valea Stejarului (Maramureș), vue d'ensemble.

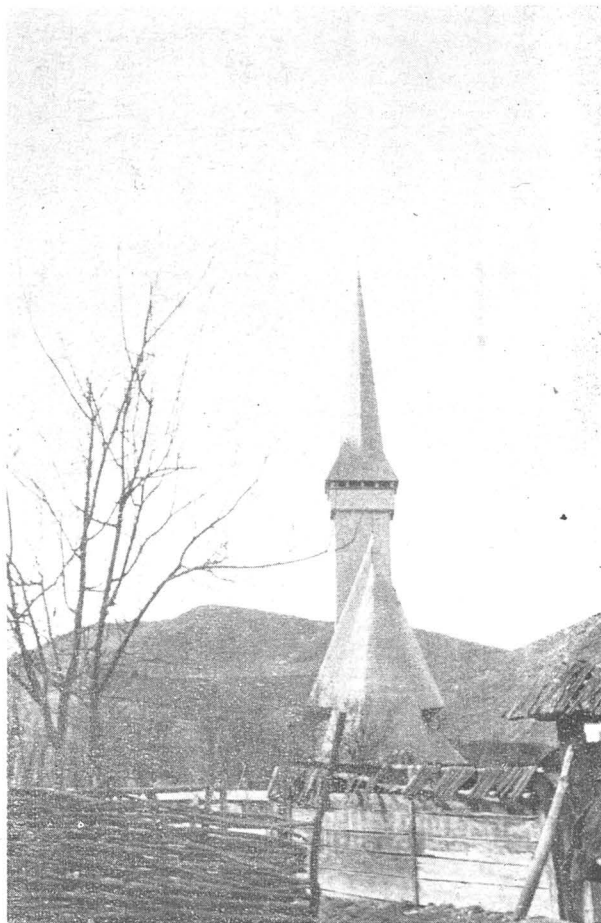


Fig. 19. Ieud Vale (Maramureș), vue d'ensemble.

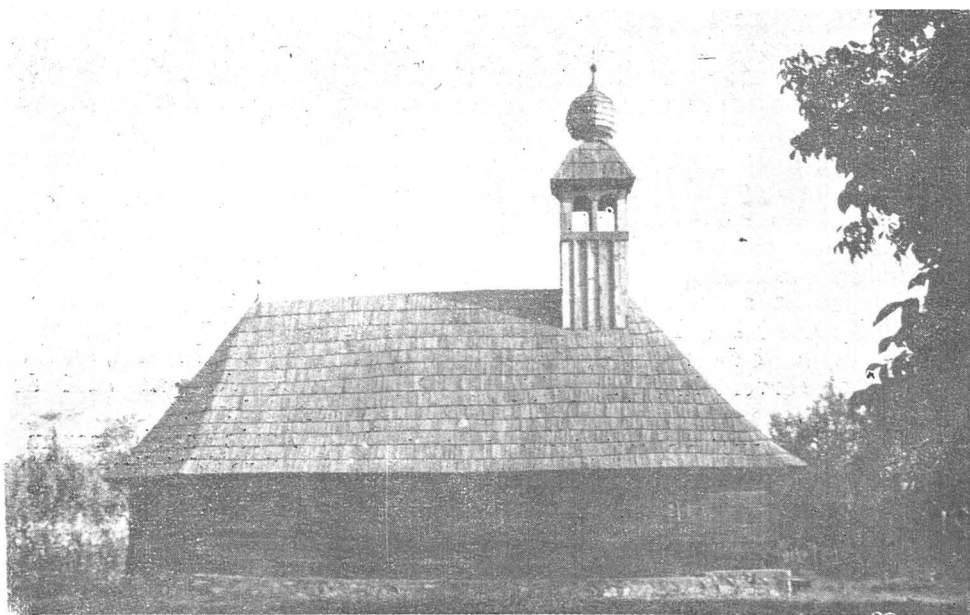


Fig. 20. Bătești (Timiș), vue nord-est.

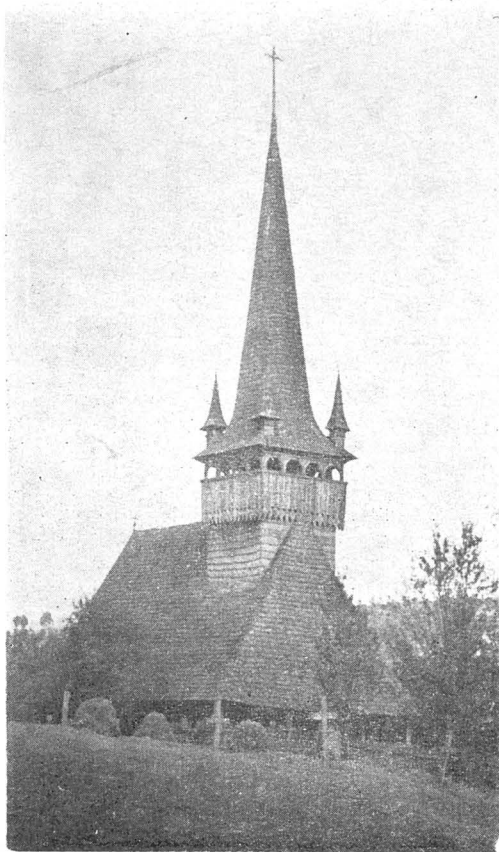


Fig. 21. Agirbiciu (Cluj), vue nord-ouest.

construite en 1618⁴⁵ et celle conservée au Musée en plein air de Martin, en Slovaquie⁴⁶.

Tirant leur inspiration de l'architecture en maçonnerie, les artisans du bois moldaves ont tracé, au XVIII^e siècle, le contour d'un nouveau groupe planimétrique, caractérisé par la présence des absides latérales et des voûtes en plan polygonal⁴⁷. Dépassant la séduction soulevée par l'église en maçonnerie, nous supposons qu'une autre cause animait le fondateur de l'église en bois. Les types ancestraux subsistent tard au XIX^e siècle et la force de la tradition est évidente dans nombre d'exemplaires qui conservent la forme polygonale du pronaos.

Les innovations artistiques de Moldavie se retrouvent en Transylvanie. On les découvre dans le voisinage des défilés (Bilbor, Tulgheș, Reghin, Săcalu de Pădure, Petelea) et elles s'étendent vers le nord jusqu'à Călinești (Maramureș), témoignant de la promptitude des rela-

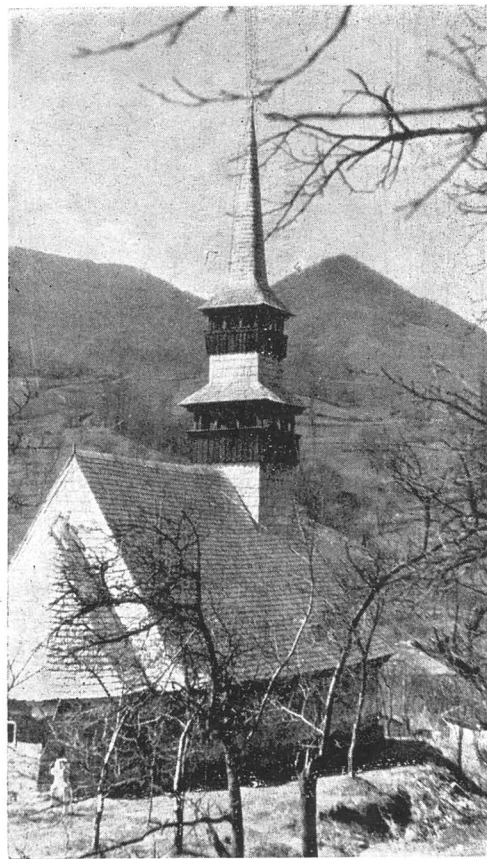


Fig. 22. Curechiu (Hunedoara), vue d'ensemble.

tions entre les frères ; toutefois, elles seront sans conséquence⁴⁸. L'esprit des fondateurs n'abandonne pas le testament des ancêtres qui lui octroyait l'attribut d'autochtone. Ce fut dans ce sens peut-être que Horea adopta pour l'église de Cizer l'aspect de la vieille sainte demeure.

En présentant sur une planche (n^o 254, p. 190) les plans d'une série d'églises en bois d'Olténie et de Valachie, David Buxton concluait qu'ils peuvent servir à illustrer « le style balkanique de base » en général, nom qu'il a donné à ce genre pour le simple motif qu'il constitue la base, qu'il est très vieux et qu'il n'a pas subi de modifications sensibles⁴⁹.

Après avoir connu un imposant nombre d'églises d'Arad⁵⁰, Coriolan Petranu constata en 1927 que le type existant reflète le résultat d'un long développement dont il imaginait l'évolution de la manière suivante : « au commencement, l'église était dépourvue de tour et, à l'intérieur, elle disposait



Fig. 23. Pogănești (Hunedoara), registre supérieur de l'encadrement.

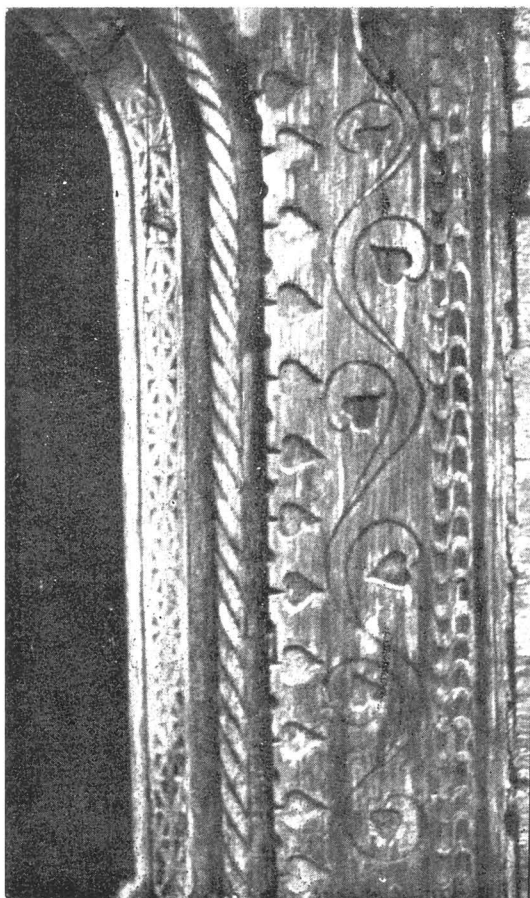


Fig. 24. Albac (à présent, à Olănești, Vilcea), détail de l'encadrement de l'entrée.

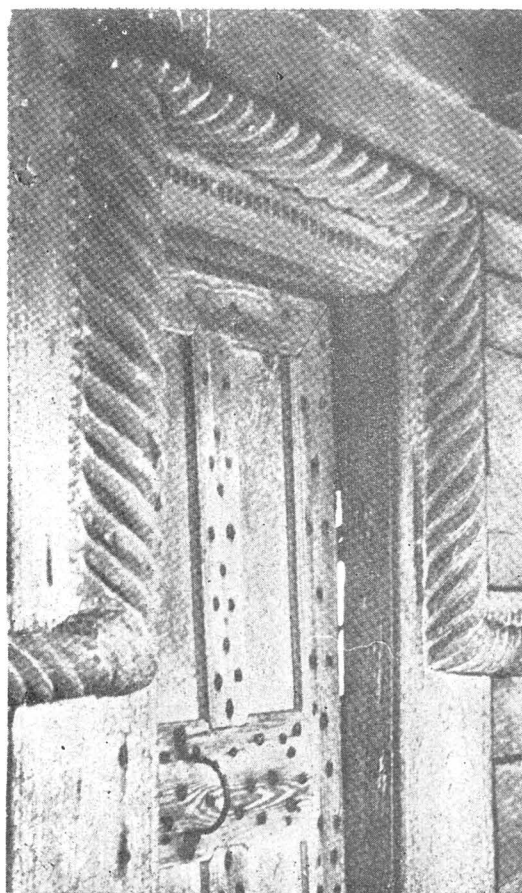


Fig. 25. Morărești (Argeș), cadre de l'entrée.

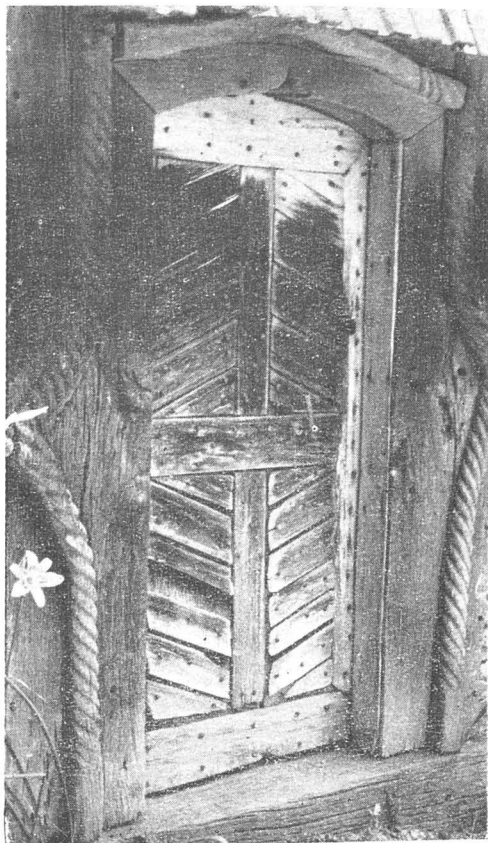


Fig. 26. Topla (Timiș), cadre de l'entrée.

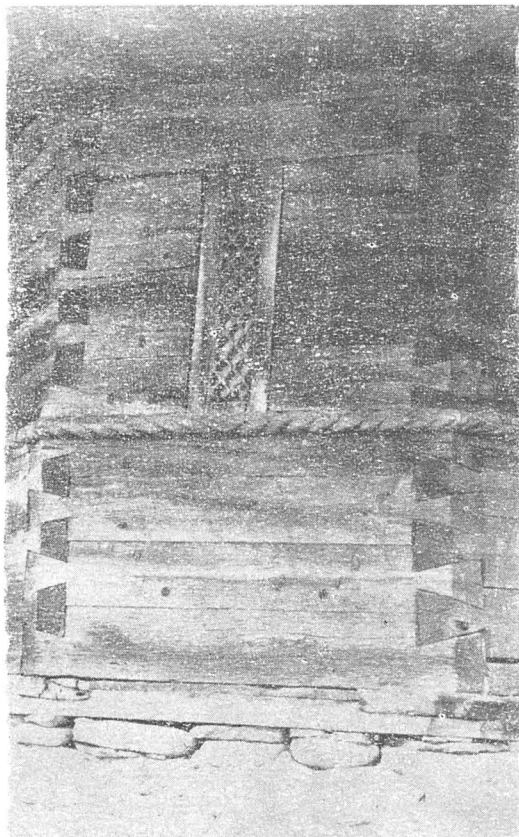


Fig. 27. Cindești-Vale-Virtop (Dimbovița), détail du parement.

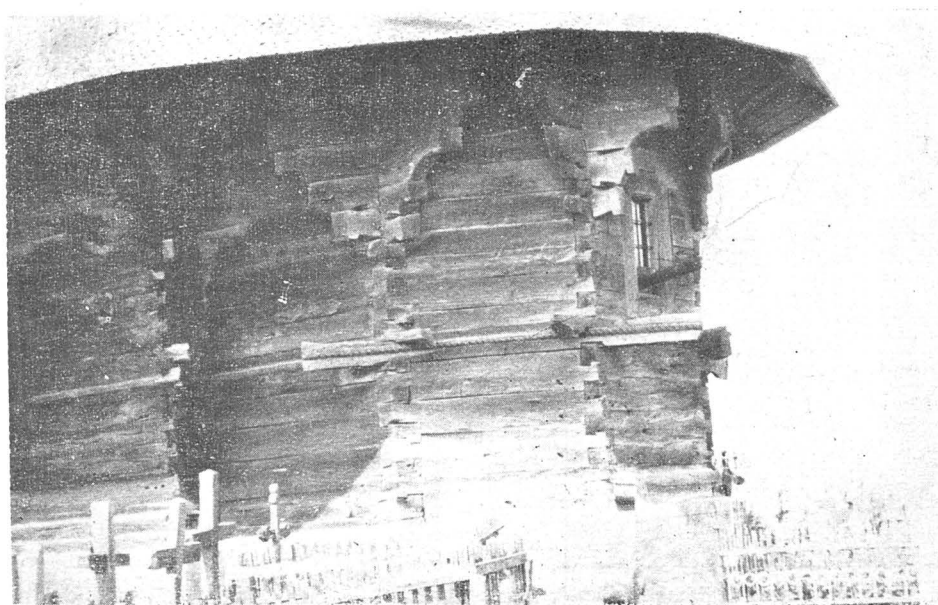


Fig. 28. Drăgușeni (Suceava), consoles et chaîne.

d'une seule voûte cylindrique pour toutes les trois parties⁵¹ ». Le chercheur n'a plus trouvé d'autres exemples dans sa zone d'investigation, car on avait construit le clocher (souvent d'une forme baroque) au-dessus du pro-naos, tandis que la voûte avait été modifiée afin d'être consolidée; toutefois, le chercheur connaissait la persistance en Transylvanie des églises au clocher séparé.

En vertu de la même bibliographie relative aux églises roumaines, nous rappelons l'image de la sainte demeure ancienne, sans clocher sur le toit, mais à ses côtés, conservée intacte au long des années—un témoignage de plus de son unité constructive et de la persistance des formes traditionnelles⁵². Dans ce sens, nous mentionnons les monuments d'Almaşul Mic (Hunedoara), de Silivaşul de Cimpie (Bistriţa-Năsăud) et les deux églises de Spălnaca (Alba)⁵³; de la multitude d'exemplaires de Mureş, nous citons ceux de Porumbeni, Băiţa, Deag, Pănet et Troiţa⁵⁴. Nous suppléons le manque de témoignages concrets du district de Satu Mare par une information documentaire. Au sujet de l'église de Resighea, dont la date de construction était perdue dans la nuit des temps, on affirmait en 1825 qu'elle manquait de clocher et que les cloches étaient installées séparément dans une petite tour détachée⁵⁵. Quelques années plus

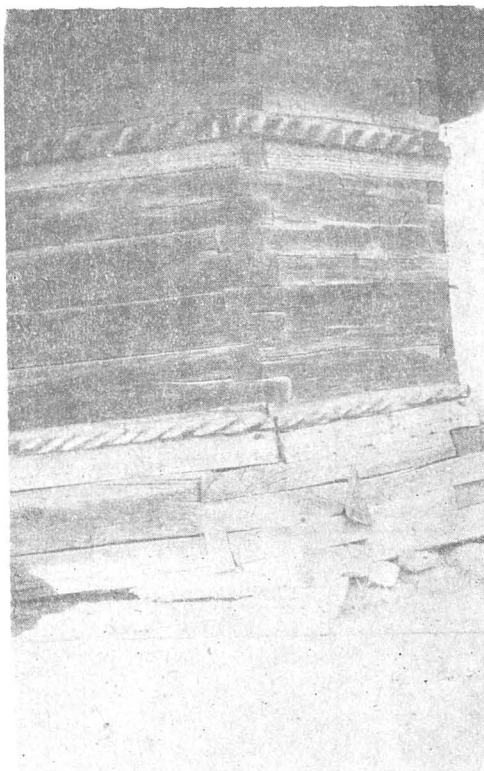


Fig. 29. Rugineşti (Vrancea), décor du parement.

tard, on constatait que la vieille église de Amaţi possédait une tour assujétie, mais, aussi, une tour détachée⁵⁶. Au sud des Carpates, nous mentionnons les exemples édifiants de Valea Căţinei (Muscél), Ciobănoaia, Cîmpulunganca,

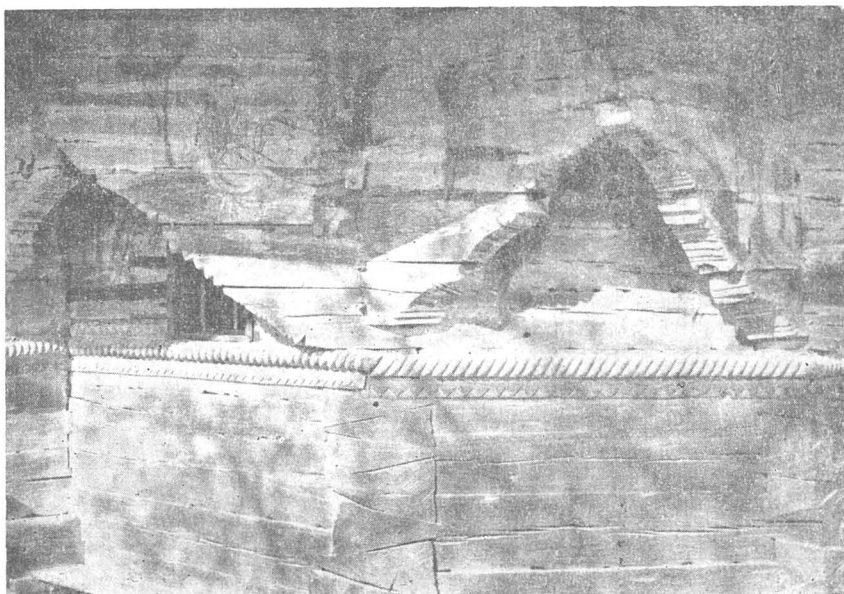


Fig. 30. Bălan-Joseni (Sălaj), consoles et chaîne médiane.

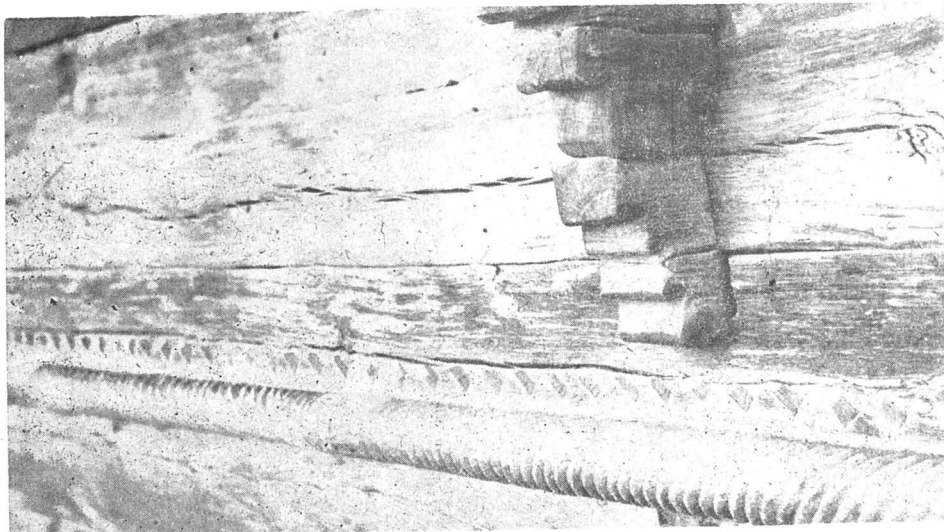


Fig. 31. Joseni (Bihor), chaine médiane, détail.



Fig. 32. Drăgulești (Vilcea), détail de la chaine médiane.

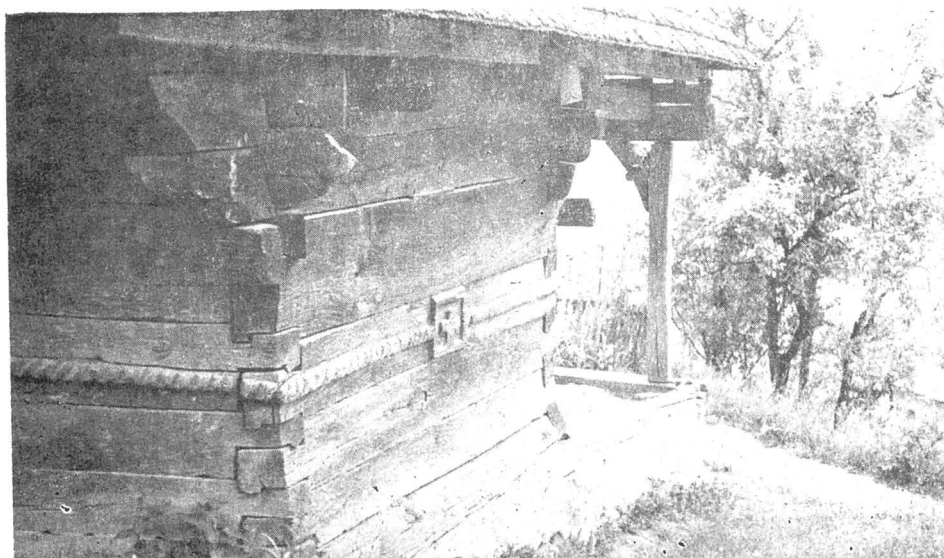


Fig. 33. Simboieni (Cluj), décor de la chaine.

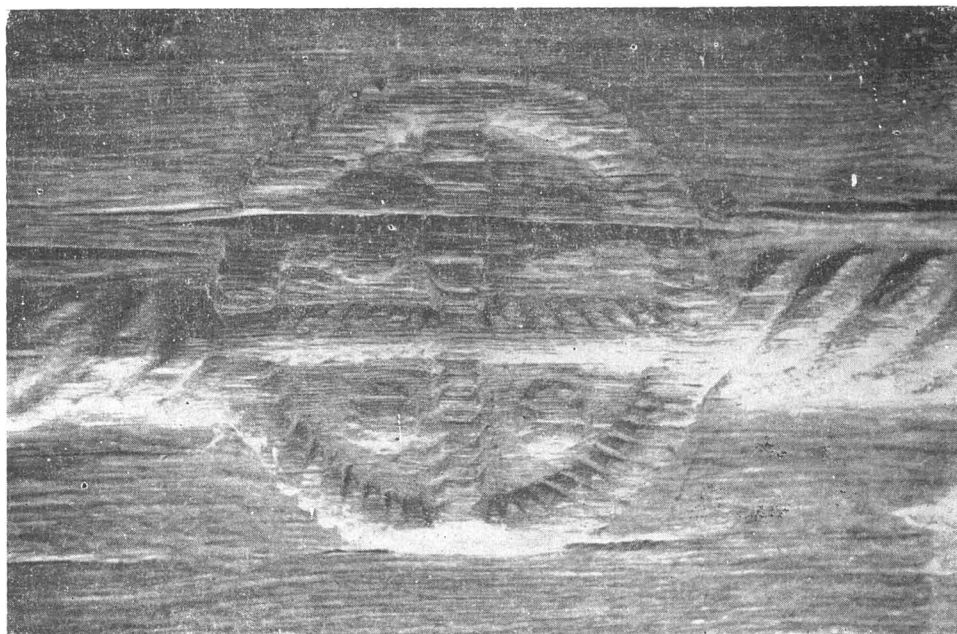


Fig. 34. Rogoz (Maramureș), détail de la chaîne médiane.

Coca Antimirești (Buzău)⁵⁷, Pleșa (Gorj), Celmata⁵⁸, Sușița (Mehedinți), Cîrstieni (Argeș), Păsărei, Lungești, Mărița (Vilcea). Parmi les églises sans clocher superposé de Moldavie, nous mentionnons celles de Putna (Suceava), Văleni (Piatra Neamț), Tisa-Silvestri, Bogdana (Bacău), Păușești (Jassy), Ionășeni (Botoșani), Cetățuia (Vaslui)⁵⁹ et bien d'autres⁶⁰.

Avec l'image renouvelée sur l'ancienne église moldave, nous citons une série d'appréciations du spécialiste magyar Balog qui affirmait en 1941⁶¹ : « Ce qui nous frappe au cours d'une étude profonde c'est la grande différence qui sépare les monuments de Transylvanie de ceux de Moldavie et de Valachie ». En établissant trois styles pour les églises en bois de Roumanie, David Buxton déclarait quatre décennies plus tard : « les styles moldave et transylvain ont été très différents et spécialisés, car le style byzantin, dans le premier cas, et le style gothique, dans le second cas, ont rivalisé en perfection avec la tradition locale. Cette affirmation n'est pas toutefois valable pour la Valachie, puisque des raisons inconnues ont perpétué sa fidélité à un certain style⁶² » (le style de Valachie, n.n.). Nous considérons que ces deux textes sont infirmés par les pages et les images ici présentes.

Pour l'apparition du clocher au-dessus du pronaos, nous disposons d'une note découverte dans l'église du monastère Nicula une année avant sa regrettable disparition⁶³. Gravée sur bois, cette note révélait : « ce clocher a été rebâti pendant l'administration du gouverneur Kornis, 1714, artisan Gligore », ce qui fait remonter le moment de sa fondation à une date du siècle antérieur. À Abucea (Hunedoara), le clocher a été ajouté en 1788⁶⁴.

Au sud des montagnes, les clochers, bas, ont été placés vers l'ouest, au-dessus du pronaos ou de la galerie extérieure. En Moldavie, étant donné, en général, le trajet polygonal de la partie ouest, incommode pour l'emplacement de la galerie extérieure, cette dernière a été construite au sud, avec le clocher superposé.

En Transylvanie, les clochers ont une grande diversité des formes, depuis les plus bas — souvent un colombier perché sur le faitage de la toiture —, jusqu'aux constructions imposantes avec beffroi en console et flèche élancée, flanquée, parfois, de quatre petites tours, une structure accusant l'influence gothique. À l'ouest, prédominent les clochers de forme baroque. Les artisans s'emploient de leur mieux pour créer cette nouvelle unité constructive et les preuves en sont nombreuses.

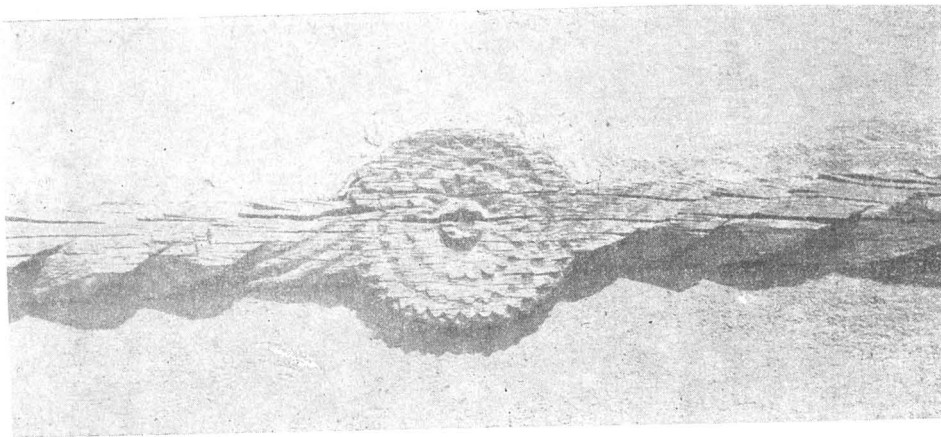


Fig. 35. Cojgărei (Olt), détail de la chaîne.

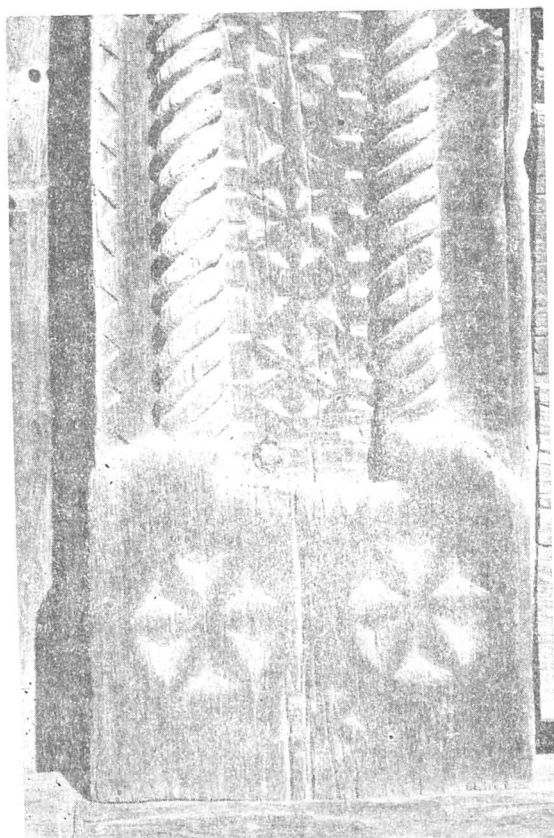


Fig. 36. Bălan-Joseni (Sălaj), encadrement de l'entrée, détail.

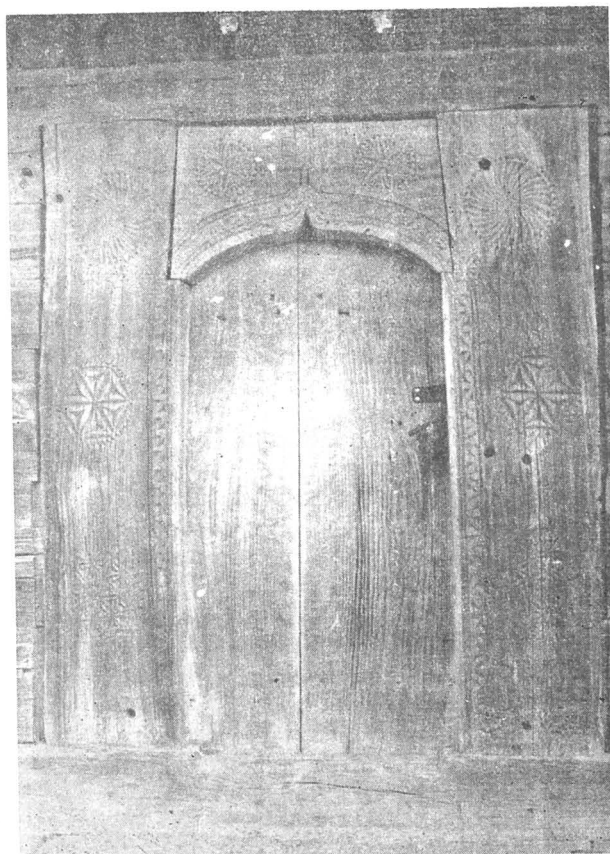


Fig. 37. Horodnicu de Jos (Suceava), cadre de l'entrée.

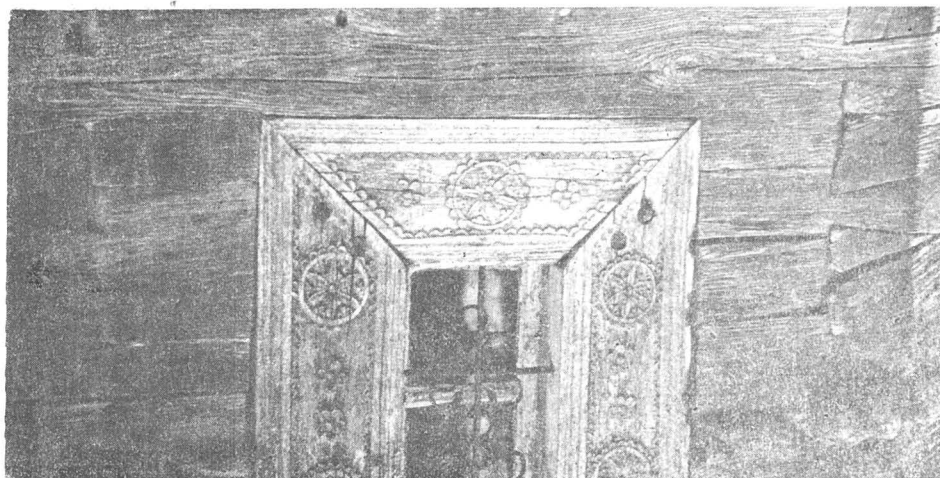


Fig. 38. Angheleşti (Vrancea), cadre de fenêtre.

Nous mentionnons seulement les clochers d'Agîrbiciu (Cluj), Fildu de Sus (Sălaj), Căzăneşti et Răduleşti (Hunedoara), ainsi que ceux de Curechiu et Brăgeşti, à double beffroi, de la région des « Motzi ».

La voûte semi-cylindrique, la même pour tous les compartiments, est attestée depuis les temps les plus reculés ; la forme la plus fréquente est « cerimea » (le ciel) de Putna, dont les bandes courbes de l'ouest indiquent le trajet initial, polygonal du pronaos. Une voûte commune couvre l'espace intérieur de l'église de Rădăşeni, fondée par Ştefan Tomşa ; les artisans ont réalisé la même structure en 1717 à la belle église de l'ermitage de Horodnicul de Jos. A l'église de Gura Dimieni (Buzău), la voûte couvre l'espace compris entre l'autel et l'ancienne galerie extérieure. En Transylvanie, la solution d'une seule voûte semi-cylindrique a été appliquée à Silivaşul de Cîmpie (Bistriţa-Năsăud) et à d'autres monuments anciens.

On suppose que la galerie extérieure est contemporaine du clocher, n'apparaissant toutefois pas avant le seuil du XVIII^e siècle. Elle a été ajoutée à une série d'églises plus anciennes, mais pas à toutes, ce que l'on constate dans les districts de Hunedoara⁶⁵, la région de Banat⁶⁶, à Bistriţa-Năsăud⁶⁷, ainsi qu'à l'est⁶⁸ et au sud des Carpates⁶⁹.

Un autre trait caractéristique de l'église roumaine en bois c'est que, dans son décor sculpté, on retrouve constamment une riche palette de motifs ornementaux⁷⁰, héritée et transmise par les arti-

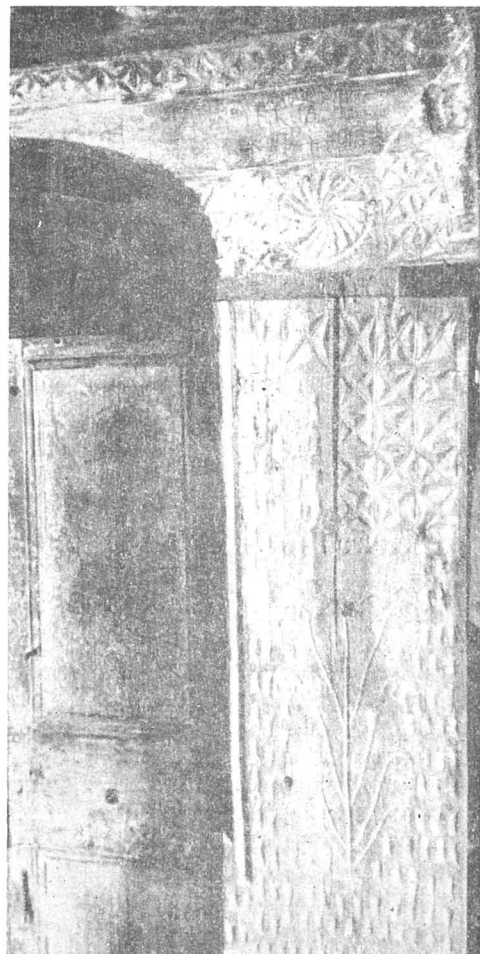


Fig. 39. Lunca Moşilor (Hunedoara), décor sculpté de l'encadrement.



Fig. 40. Păcureni (Mureș), encadrement de la nef, registre supérieur.

sans d'une génération à l'autre, depuis les temps les plus reculés. On retrouve sur la céramique ou la parure ancienne le motif ornemental sculpté sur le bois. Ce sont des motifs de large circulation européenne, et même plus ample ⁷¹, hérités des autochtones, ce qui les englobe dans une unité de culture et de civilisation ⁷², dès la préhistoire. Nous avons choisi une série de motifs ornant les vases de grande valeur du trésor dace de Sincrăieni (Harghita) ⁷³ et nous allons suivre leur exécution sur le bois. Nous découvrons ainsi la vague de « huites » dans l'encadrement de Rădășeni (Suceava), de Șilea (Mureș), de Birtin (Hunedoara), de Runcu Salvei (Bistrița Năsăud) en étroite harmonie avec d'autres ornements. « Le petit sapin » se range sur les cadres des entrées de Girbou Dejului (Cluj); il orne la poutre de la voûte de Cărpiniș (Maramureș), les piliers de la galerie extérieure de Leleasca (Olt), tandis que sa persistance sur les croix des tombes de Muncelul Mare et Muncelul Mic de Pădureni nous détermine à affirmer que ce motif a embelli les cadres, disparus, des églises de la région. Le cercle concentrique alterne avec les pétales d'un originaire disque solaire, ornant le cadre de Șilea (Mureș). Les serpents montent sur le cadre supérieur des portes de Vica, de Pogănești (Hunedoara), de Mironiești (Vilcea), de Cindești Vale (Dîmbovița); ils ondulent

sur les pilastres de Hida (Sălaj), de Săcelu de Pădure (Mureș), sur le front de la galerie extérieure de Leleasca (Olt). Le lierre abonde sur les encadrements de la région des « Motzi », de Lăzești et Albac (Olănești), Brăzești et Vălișoara, sur le cadre de la fenêtre de Bascov (Argeș).

La corde, ayant de profondes significations, longe une ou plusieurs fois le cadre des portes, elle entoure les murs des églises, accompagnée parfois d'une bande d'autres motifs, comme à Miroslăvești (Jassy), Pogreș (Bacău), Bălan Joseni, Sîrbi, Cizer (Sălaj), Măgești (Bihor), Leleasca (Olt), Valea Șcheiului et Drăgulești (Vilcea); elle est coupée par une croix inscrite (Simboieni—Cluj), par un anneau tortillé (Birsana-Maramureș), par une rosette (Cojgărei—Olt), ou par des rosettes et des aigles stylisés (Pădureni—Cluj).

La rosette — symbole solaire — constitue souvent le seul ornement des entrées mais, dans d'autres cas, elle est encadrée de bandes formant une corde; on trouve partout des exemplaires de ces réalisations remarquables ⁷⁴.

L'incision provenant de l'alvéole dace ⁷⁵ se disperse parmi les bandes et les rosettes ou bien se groupe dans l'arbre de la vie ⁷⁶ comme à Bacea (Hunedoara), Șilea et Cojoceni (Alba), Bicazul Ardelean et Răpciuni (Neamț), sur la porte de Ciurmărna (Sălaj), sur les piliers de la galerie extérieure de Valea

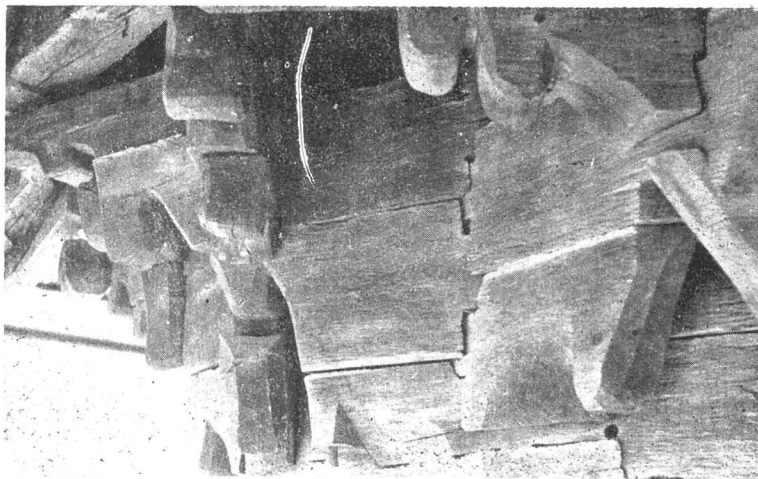


Fig. 41. Rogoz (Maramureș), consoles.



Fig. 42. Dărmănești-Boiștea (Bacău), consoles et chaîne médiane.

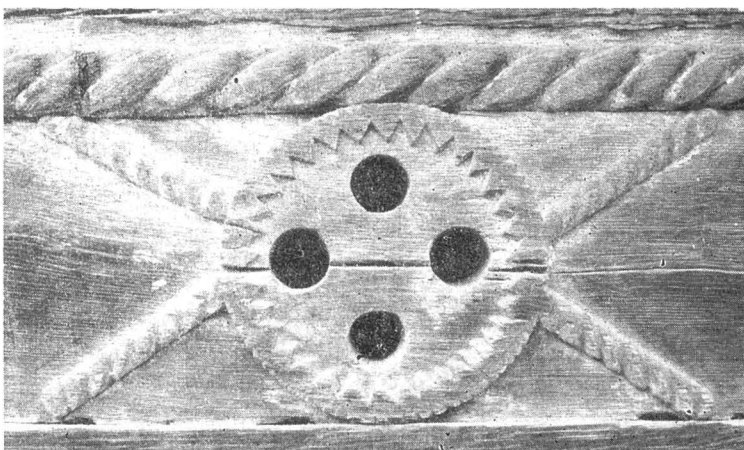


Fig. 43. Sînpetru Almașului (Sălaj), composition sculptée.

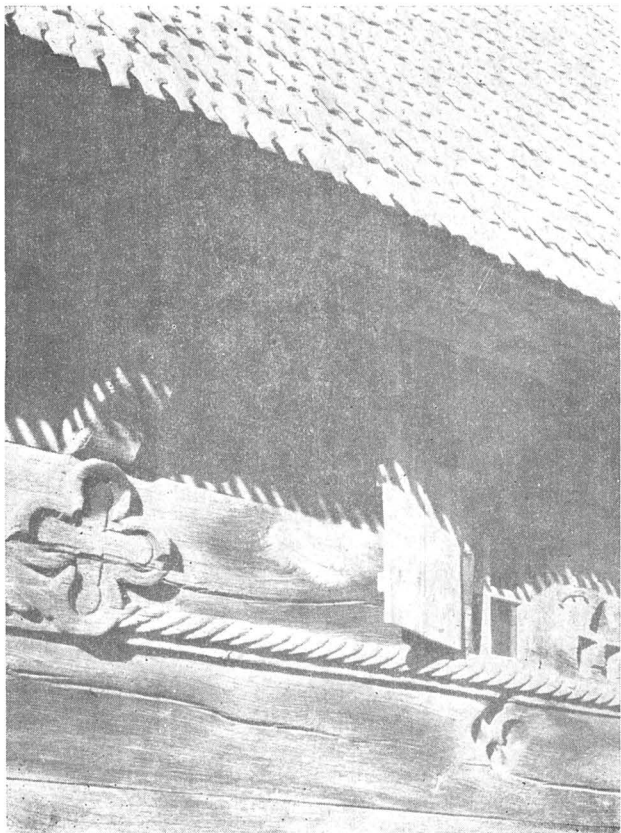


Fig. 44. Chiraleș (Bistrița-Năsăud), fenêtre.

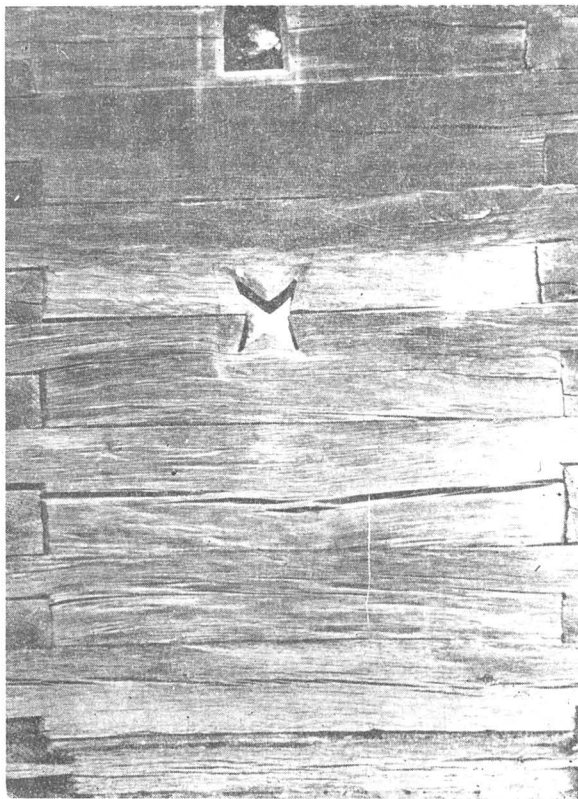


Fig. 46. Cetățuia (Vaslui), fenêtre.

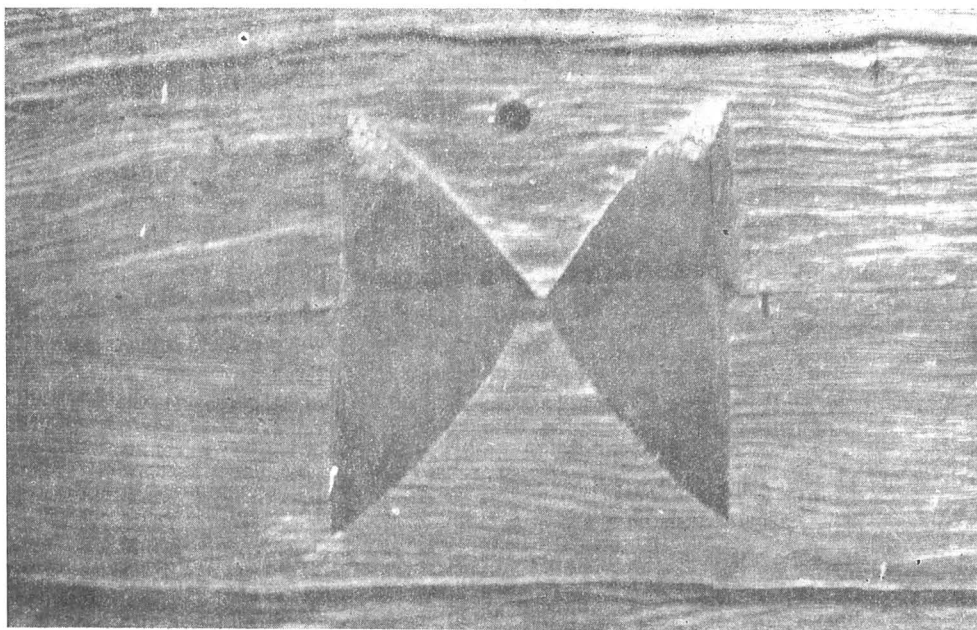


Fig. 45. Bătești (Timiș), fenêtre.

Șcheiului et Drăgulești (Vilcea), sur la table de l'autel et l'encadrement de Păcureni (Mureș) parallèlement aux motifs usuels mais aussi avec un motif géométrique ancien, répété sur le bois de Văleni (ancien Oaia)⁷⁷.

Dans les cadres des entrées des églises de Băița et Socolu de Cîmpie (Mureș) — actuellement à Finațele Silivașului — et dans les cadres des fenêtres à Bidiu, les artisans ont transposé une très ancienne coutume — la gerbe de blé — ayant une influence magique sur la récolte ; c'est un symbole incontestable de la continuité⁷⁸.

Au nord et au sud des Carpates, les consoles, les fenêtres et les voûtes sont

décorées des mêmes motifs ornementaux.

Défiant les siècles, l'église en bois a conservé une série d'éléments archaïques, tels la forme du trou de clef de l'encadrement des entrées de Custelnic et de Lăpușna, qui correspond à celui de la première moitié du XVI^e siècle de Wierzbie—Pologne⁷⁹ ou à divers « châssis ».

Avec ses valeurs, mises ou non en relief dans cette étude, l'église roumaine en bois — preuve irréfutable de la présence et de la continuité du peuple roumain sur cette terre ancienne et de son esprit créateur — constitue une partie à une individualité particulière du trésor artistique d'Europe.

¹ Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din județul Arad* (Les églises en bois du district d'Arad), Sibiu, 1927, pp. 33—35.

² *Op. cit.*, Idem, *Monumentele istorice ale județului Bihor, I. Bisericile de lemn* (Les monuments historiques du district de Bihor, I. Les églises en bois), Sibiu, 1931.

³ Idem, *Die holzkirchen der Siebenbürger Rumänen in Lichte der neuesten fremden Wärdigungen*, in *Ars Transsilvaniae*, Sibiu, 1944, pp. 165—185.

⁴ Idem, *Bisericile de lemn din județul Arad* (Les églises en bois du district d'Arad), pp. 34—35, 40.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ Nous tenons compte aussi des exemplaires ayant les mêmes caractéristiques stylistiques, conservés en dehors du territoire roumain (en Ukraine subcarpatique, en Serbie, en Croatie, en Tchécoslovaquie).

⁷ Peter Anker, Aron Anderson, *Les églises de bois dans l'art scandinave*, in *Zodiaque*, Yonne, 1969, pp. 207—400.

⁸ En ce qui concerne l'influence exercée par l'architecture en bois russe sur celle en pierre, ainsi que leurs interférences, nous apprécions le point de vue exprimé par Victor Lazarev, dans *Regard sur l'art de la Russie pré-mongole. L'architecture de Kiev, Tchernigov, Polotsk, Smolensk aux X^e, XI^e et XII^e siècles*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, Université de Poitiers, an. XIII, 3, 1970, pp. 195—198.

⁹ Hubert Faensen, Vladimir Ivanov, *Arhitectura rusă veche* (L'architecture russe ancienne), Ed. Meridiane, Bucarest, 1981, pp. 55, 58—60.

¹⁰ C. Petranu, *op. cit.*, pp. 30—31.

¹¹ J. Lozinski, A. Milobedzki, *Monuments historiques d'architecture en Pologne*, Varsovie, 1967.

¹² Leur aspect est remémoré par la chapelle du cimelière (1723) de Manyow (attesté en 1554 à titre de village roumain, cf. Șt. Meteș, *Émigrations roumaines de Transylvanie au 13^e—20^e siècles*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Bucarest, 1977, p. 24) à plan rectangulaire, avec l'abside à l'est, non-décrochée, polygonale à trois côtés, recouverte de bardeaux sur le contour des murs, cf. D. Buxton,

The Wooden Churches of Eastern Europe, Cambridge, 1981, p. 273, et l'église de Dusowce (1641), dont l'abside polygonale a d'admirables consoles semblables à celles des églises roumaines.

¹³ Șt. Meteș, *op. cit.*, pp. 22—36.

¹⁴ Village attesté roumain en 1402, cf. Șt. Meteș, *op. cit.* p. 25. Église du XVI^e siècle (1510?) cf. J. Lozinski, A. Milobedzki, *op. cit.*, p. 258 ; D. Buxton, *op. cit.*, pp. 104—105.

¹⁵ Village roumain attesté en 1565, cf. Șt. Meteș, *op. cit.*, p. 25. Église présentée par D. Buxton, *op. cit.*, pp. 108—112 (Nous soulignons le fait que l'art roumain est suggéré par la galerie extérieure et l'encadrement à rossettes).

¹⁶ Dinu Antonescu, *Originea dacică a arhitecturii bisericilor din lemn* (L'origine dace de l'architecture des églises en bois) in *Îndrumătorul past. II*, Alba Iulia, 1978, pp. 79—86.

¹⁷ Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania* (Dictionnaire historique des localités de Transylvanie), vol. I, Bucarest, Ed. Academiei, 1967, p. 410.

¹⁸ Radu Crețeanu, *Bisericile de lemn din Muntenia* (Les églises en bois de Valachie), Ed. Meridiane, Bucarest, 1968, p. 11 ; Ioana Cristache-Panait, arh. Fl. Dimitriu, *Bisericile de lemn ale Banatului* (Les églises en bois de Banat), Timișoara, 1971, pp. 9—10.

¹⁹ I. Cristache-Panait, Fl. Dimitriu, *op. cit.*, pp. 8—9.

²⁰ Nous rappelons : Basaraboasa, Căzănești, Ociu, Runcu Mare, Vulceș, Băraștii Iliei, Stințești, Rădulești, Abucea, Cherghești, Merișoru de Munte, Feregi, Bunești.

²¹ A 21 églises : Chinciuș, Bernadea, Oroiu, Petea, Beica de Jos, Crăciunești, Troița, Trei Sate, Lăpușna, Sinișor, Miercurea Nirăjului-Sintandrei, Răstolița, Bobohalma, Valea Largă (2), Band, Mura Mare, Logig, Vaideni, Sinmarghita, Tg. Mureș.

²² I. Cristache-Panait, *Bisericile de lemn din curbura Carpaților* (Les églises en bois de la courbure des Carpates), in *Spiritualitate și istorie la Întorsura Carpaților, I*, Buzău, 1983, p. 247.

Notes

²³ I. Cristache-Panait, Titu Elian, *Bisericile de lemn din Moldova* (Les églises en bois de Moldavie), in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 2, 1972, p. 45.

²⁴ I. Cristache-Panait, *Considerații privind tipologia monumentelor istorice de lemn din județul Cluj* (Considérations au sujet de la typologie des églises en bois du district de Cluj), in *Monumente istorice și de artă*, 1, 1981, p. 60.

²⁵ I. Cristache-Panait, arh. I. Scheletti, *Bisericile de lemn din Sălaj* (Les églises en bois de Sălaj), in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1, 1971, p. 36.

²⁶ Brelea Mureșană, Tirnăvița, Tirnave, Vica, Roneșor, Dumbăvița, Sirbi, Valea Lungă, Dănu-lești, Carmăzinești, Boiu de Jos, Tisa, Gialacuta, Furșoara, Căbești, Lunca, Birtin, Boia Birzii, Mintia.

²⁷ I. Cristache-Panait, Titu Elian, *op. cit.*, p. 45.

²⁸ Dans d'autres régions de Transylvanie, nous mentionnons les églises de Bidiu (Bistrița-Năsăud), Năsău (Cluj), Mura Mică et Petelea (Mureș).

²⁹ I. Cristache-Panait, *Considerații privind tipologia* (Considérations concernant la typologie), p. 58—59; I. Cristache-Panait, Titu Elian, *op. cit.*, p. 45; I. Cristache-Panait, *Locul monumentelor de cult din lemn ale județului Mureș în ansamblul arhitecturii populare românești* (La place des églises en bois du district de Mureș dans l'ensemble de l'architecture populaire roumaine) in *Monumente istorice și de artă*, 2, 1981, p. 72.

³⁰ I. Cristache-Panait, Titu Elian, *op. cit.*, p. 45.

³¹ Dans le district de Mureș, nous signalons les églises de : Porumbeni, Cuștelnic, Lunca, Băița, Maioresți (à présent à Techirghiol), Socolul de Cîmpie (à présent à Pinașele Silivașului), Săcalul de Pădure.

³² I. Cristache-Panait, arh. I. Scheletti, *Monumentele de lemn din județul Bistrița-Năsăud în lumina istoriei* (Les monuments en bois du district de Bistrița-Năsăud à la lumière de l'histoire), in *Monumente istorice și de artă*, 1, 1975, pp. 69, 71.

³³ I. Cristache-Panait, arh. Marinela Daia, *Noi rezultate ale cercetării arhitecturii de lemn în județul Sălaj* (Nouveaux résultats de la recherche de l'architecture en bois du district de Sălaj), in *Monumente istorice și de artă*, 1, 1976, p. 76.

³⁴ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române* (L'histoire de l'art féodal dans les pays roumains), vol. 1, Bucarest, 1959, p. 545—547, 629; I. Cristache-Panait, Titu Elian, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ I. Cristache-Panait, *Considerații privind tipologia* (Considérations concernant la typologie), p. 60.

³⁶ À Almașu Mic, Cutin, Hărtăgani.

³⁷ À Fărău, Găbud, Chețani, Grindeni, Păcureni, Ilieși (La ville de Sovata), Toplița.

³⁸ Pour l'ancienneté de cette forme du plan et de sa place dans l'architecture des églises orthodoxes, voir Jan Dekan, Josef Paulik, *Velka Morava*, Bratislava, 1976, p. 257.

³⁹ Șt. Pascu, M. Rusu et collaborateurs, *Cetatea Dăbica* (La cité de Dăbica), in *Acta Musei Napocensis*, IV, 1968, p. 169; Șt. Matei, *Cîteva considerații privind arhitectura romanică în Banat* (Quelques considérations concernant l'architecture romane au Banat), in *Banatica*, II, Reșița, 1973, p. 315, 319; Radu Popa, *Streitsingorgiu, Mărturie de istorie românească din secolele XI—XIV în sudul Transilvaniei* (Streitsingorgiu, Témoignages d'histoire roumaine des XI^e—XIV^e siècles au sud

de la Transylvanie), in *Monumente istorice și de artă*, 1, 1978, pp. 29—30 et note 83.

⁴⁰ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 73; *Idem*, *Istoria artei europene* (Histoire de l'art européen), I, Ed. didactică și pedagogică, Bucarest, 1967, pp. 118—119.

⁴¹ D. Buxton, *op. cit.*, p. 194.

⁴² Vălari, Alun, Tomnatecu de Jos, Muncelu Mare, Grohot, Glogdhiștești. A Almașu Mic de Munte, les deux côtés du pronaos se rencontrent dans l'axe, indiquant l'origine du cas semblable de l'église unitarienne de Moldoveniști (Cluj).

⁴³ Scoarța et Pojogeni (Gorj), Ivănețu (Buzău), Gura Văii (Bacău).

⁴⁴ I. Cristache-Panait, *Considerații privind tipologia*, (Considérations concernant la typologie), p. 59.

⁴⁵ D. Buxton, *op. cit.*, pp. 266—267.

⁴⁶ Étudié en 1977.

⁴⁷ I. Cristache-Panait, Titu Elian, *op. cit.*, pp. 45—53.

⁴⁸ Au sud des montagnes, elles ont été adoptées aux nouvelles églises mais également afin de résoudre le manque d'espace des églises anciennes, en y ajoutant les absides latérales.

⁴⁹ D. Buxton, *op. cit.*, p. 197. Nous soulignons le fait que l'auteur n'englobe pas les églises de Moldavie et de Transylvanie dans le style valaque, car il les considère très différentes; il les aligne à celles de Banat et de Yougoslavie (Serbie et Croatie), cf. *op. cit.*, p. 189.

⁵⁰ Dont une faible partie subsiste encore.

⁵¹ C. Petranu, *op. cit.*, pp. 34—35.

⁵² Nous mentionnons que dans différentes zones d'Europe le clocher était initialement en bois, en commençant avec la construction très modeste de la petite tour-clocher jusqu'aux clochers à plusieurs niveaux (cf. G. K. Loukomski, *L'architecture religieuse russe*, Paris, 1929, p. 81—82). On les retrouve, même de nos jours, jusque dans les pays baltiques. Nous mentionnons le clocher que nous avons vu en 1972, en Lituanie, celui de l'église en bois de Paluse, à plan polygonal, à deux niveaux, le plus haut étant un beffroi sur arcades.

⁵³ Les monuments : Sf. Gheorghe et Sf. Arhangheli.

⁵⁴ Nous mentionnons encore : Sărmășel-Gară, Urșiu de Jos, Cuștelnic, Troița, Subpădure, Hărtău (le clocher de cette dernière était séparé jusqu'à la récente restauration de l'église).

⁵⁵ M. Mălinaș, *Bisericile de lemn din județul Satu Mare* (Les églises en bois du district de Satu Mare), in *Monumente istorice bisericesti din Eparhia Oradiei, Bisericile de lemn, Oradea*, 1978, p. 450.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 442.

⁵⁷ I. Cristache-Panait, *Bisericile de lemn din curbura Carpaților* (Les églises en bois de la courbure des Carpates), pp. 249, 253.

⁵⁸ Image conservée dans la photothèque D E P C N.

⁵⁹ Des clochers détachés, semblables à ceux de Roumanie, existent à l'étranger aussi, premièrement en Ukraine (exemples indiqués par D. Buxton, *op. cit.*, p. 104, 106, 121, 182—183), en Hongrie (cf. *op. cit.*, p. 243—253). Une petite tour-clocher de type primitif se trouve au Musée de la zone Wallach de Tchécoslovaquie (cf. *Valașchii Muzei v prirode*, Roznov Pod Radhostem, 1976, fig. 11. Au village Czerlezu, jadis roumain, de la voïvodine Rzeszov (cf. Șt. Meșes, *op. cit.*, p. 24), près de l'église Saint Nicolas, se trouve la petite tour-clocher à deux niveaux, avec encadrement décoré

de rosettes et inscription en langue slave, datant de 1857.

⁶⁰ Nous ajoutons celles de Horodnicu de Jos (Suceava), Pogreș (Bacău), Trestiana, Văleni-Belcești (Jassy), Bălușeni (Botoșani), Sișcani, Obirșeni — la commune Vinderici, Bogești (Vaslui), Chițcani (Vrancea).

⁶¹ G. Balog, *Les édifices en bois dans l'architecture hongroise*, Budapest, 1941, p. 99.

⁶² D. Buxton, *op. cit.*, p. 189.

⁶³ Détruite par un incendie en 1973.

⁶⁴ Sur les feuilles d'un livre, on a consigné le 21 février 1897 : « la tour de l'église s'est écroulée, elle a été construite en 1788 ».

⁶⁵ Alun, Cutin, Almașu Mic, Birtin, Ciugani etc.

⁶⁶ I. Cristache-Panait, Fl. Dimitriu, *op. cit.*, pp. 11—12.

⁶⁷ I. Cristache-Panait, arh. I. Scheletti, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁸ Pulna, Horodnicu de Jos, Schitu Sihla, Bănești, Bălușeni, etc.

⁶⁹ Cîrstieni (Argeș), Marița (Vilcea), etc.

⁷⁰ Ouvrages de base relatifs aux motifs ornementaux : D. Comșa, *Album de creștături în lemn* (Album d'incisions en bois), Sibiu, 1909 ; Tache Papahagi, O. Rogulski, *Izvoare de creștături ale țăranului român* (Sources d'incisions du paysan roumain), Bucarest, 1928 ; Paul Petrescu, *Motive decorative celebre* (Motifs décoratifs célèbres), Ed. Meridiane, Bucarest, 1971 ; N. Dunăre, *Ornamentica tradițională comparată* (L'ornementation traditionnelle comparée), Ed. Meridiane, Bucarest, 1979 ; H. Th. Bossert, *Das Ornamentwerk*, Berlin, 1941.

⁷¹ Paul Petrescu, *Tentația confluențelor* (La tentation des confluences), Ed. Eminescu, Bucarest, 1985, pp. 172—187.

⁷² Vasile Pârvan, *Dacia* (La Dacie), IV^e éd., Ed. științifică, Bucarest, 1967, pp. 33—156.

⁷³ Dorin Popescu, *Tezaure de argint dacice* (II) (Trésors daces en argent), in *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1, 1972, pp. 5—22.

⁷⁴ I. Cristache-Panait, Titu Elian, *op. cit.*, pp. 53—60 ; I. Cristache-Panait, *Decorația sculptată a monumentelor istorice din lemn din județul Cluj* (La décoration sculptée des monuments historiques en bois du district de Cluj), in *Monumente istorice și de artă*, 1, 1980, pp. 42—47 ; I. Cristache-Panait, I. Scheletti, *op. cit.*, pp. 64—67, 69, 72 ; I. Cristache-Panait, *Bisericile de lemn din curbura Carpaților* (Les églises en bois de la courbure des Carpates), pp. 250—256.

⁷⁵ D. Protasc, *Problema continuității în Dacia în lumina arheologiei și numismatiei* (Le problème de la continuité en Dacie à la lumière de l'archéologie et de la numismatique), Ed. Academiei, Bucarest, 1966, pp. 52, 54, 121 ; Sever Dumitrașcu, *Raport asupra săpăturilor arheologice din anul 1978 de la Biharia* (Rapport sur les fouilles archéologiques de l'année 1978 à Biharia), in *Materiale și cercetări arheologice. A XIII-a Sesiune anuală de rapoarte. Muzeul Țării Crișului*, Oradea, 1979, pp. 302—303.

⁷⁶ Le motif alvéolaire est signalé dans les albums de H. Th. Bossert, à l'aide de pièces tardives.

⁷⁷ I. Cristache-Panait, *Locul monumentelor de cult ale județului Mureș* (La place des monuments de culte du district de Mureș), p. 74.

⁷⁸ Idem, *Bisericile de lemn din centrul Transilvaniei. Repertoriu*. (Les églises en bois du centre de la Transylvanie. Répertoire), (en voie de parution).

⁷⁹ D. Buxton, *op. cit.*, p. 282, fig. 382.

One of the most surprising compositions of the Brancovan iconography, considering the spatial scope and the dynamical crowding of characters and details — in distinction of all known images in the earlier Romanian mural painting (with only one notable exception) — is the scene of the *Crucifixion*, as it appears in slightly different pattern renditions at the Princess' church (Doamnei, 1683), the principal church at Hurez (1694), Tîrnăvița (1694) and Mogoșoaia (1705). The Crucifixion at Cretsulești (1669) could solely be typologically similar to the image group at the time of Brancoveanu. However, the similitude of iconographic details never grows onto identity, for, beyond the natural difference in the quality of craftsmanship, beyond the apparently minor distinctions that can be easily noticed, iconographic prototypes of different sources are at play behind the two types of images. The painting at Cretsulești (Rebegești), considered by Cornelia Pillat to be the outcome of "the Western Baroque influence on postbyzantine painting"³⁴, can be related to a widely spread prototype in the art of Cretan icon-painters (a model ascribed either to Andreas Pavias — M. Chatzidakis, or to Em. Lambar dos — Xyngopoulos³⁵), where the compositional tumult of certain kinship with the Venetian Renaissance (Chatzidakis saw here some transposition of details from Paolo Veneziano's painting,³⁶ while Anastasia Tourta found better approach to Barna da Siena's fresco in San Gimignano church) expresses the stylistic rhetoric characteristic of the art at San Giorgio dei Greci or Kandia. The iconographic prototype adopted by the painters of Brancovan foundations resembles, up to identity of details, several images with a similar subject from Epirus. At Veltisista (present-day Klimatia village), not far from Ioannina, in the church of a former monastery (Metamorphosis) and in the church in the center of the village (Hagios Dimitrios, under repair in 1984), both of which are attributed to Frangos Kontaris (1568), the Crucifixion scene, a similarly large, tumultuous composition, placed as in the

BRANCOVAN MURAL PAINTING AND SEVERAL ASPECTS RELATED TO GREEK POSTBYZANTINE ART. II

Anca Vasiliu

Brancovan churches on the western tympanum of the nave and organized itself in emulation to a Western prototype, assumes also elements of Byzantine source, which make it incontrovertibly unique; thus, the foreground sequence of the position of the Blessed Virgin seized on the verge of pain, falling and being supported by the other Holy Women, might relate — let aside the exaggerated expressivity of gesture so typical of postbyzantine sensitivity — to a representation fairly similar (in point of details, on the Crucifixion fresco at Mavriotissa (near Kastoria, 13th century), the image there being typologically akin to the pattern of a representation of the Virgin in the scene of Lamentation at St. Clement of Ohrid, in the trapeza of St. John Theologus at Patmos, then at Gračanica and Dečani, which, according to H. Maguire's comments³⁷, would represent the figurative transposition of a theme from the Byzantine literature. Miltos Garidis contends that the iconographic undertaking of F. Kontaris is unique in the realm of postbyzantine Greek mural painting³⁸, being too remote from the spirit of tradition to be followed in other pictorial ensembles. However, in 1619, this prototype reappears at Hagios Nikolaos church in Vitsas village, Zagori, as painted by Michael and Konstantinos masters of

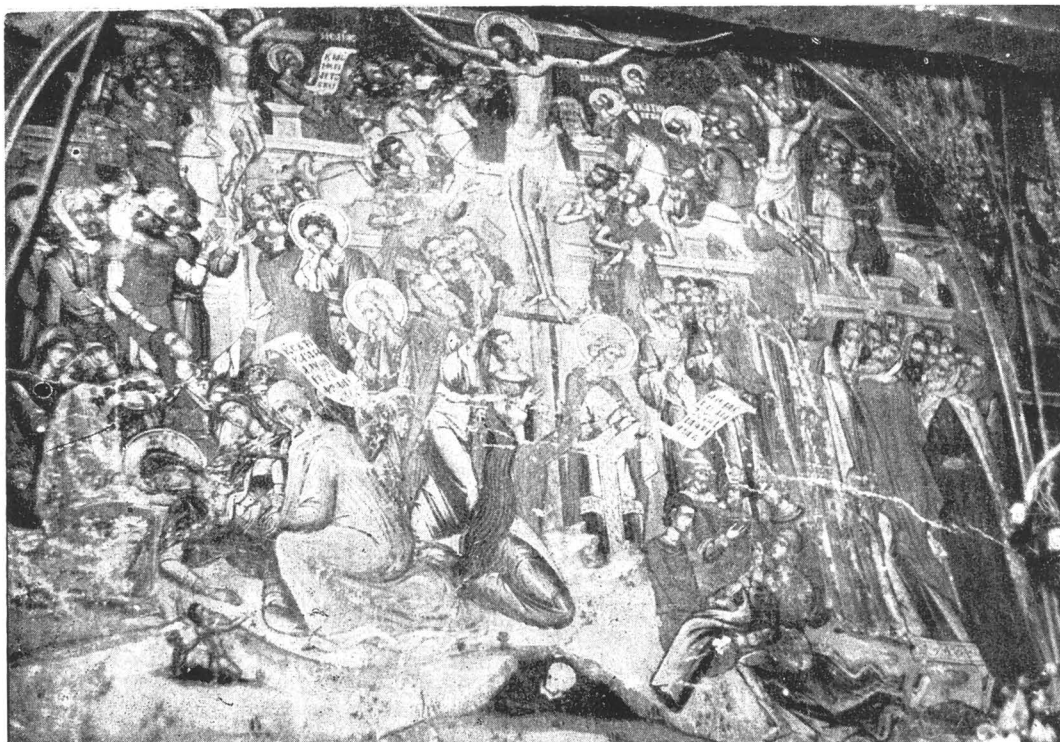


Fig. 1. *Crucifixion*, Frangos Kontaris, Veltsista (H. Dimitrios), 1568 (photo : Anca Vasiliu).



Fig. 2. *Crucifixion*, Frangos, Kontaris, Veltsista (Metamorphosis), detail (photo : A.V.).



Fig. 3. *Crucifixion*, Konstantinos, Mogoșoaia, 1705 (photo : Dan Dinescu).



Fig. 4. *Crucifixion*, Konstantinos, Mogoșoaia, detail (photo A. V.).



Fig. 5. *Crucifixion*,
Konstantinos, Hu-
rez, 1694 (photo:
D.D.).

the Linotopi school ³⁹, to be again found in the late century in the Brancovan mural painting, the ensembles in the Principality being attributed (with the exception of Tîrnăvița) to some teams of painters headed by the Greek Konstantinos. The Princess' church ⁴⁰, Hurez and Mogoșoaia furnished details characteristic of the prototype: the leaning Virgin, sustained by the other Holy Women, seized as they are in the typical gesture of despair, the mob of riding soldiers, Pharisees and Prophets with written scrolls — typical of the Palaeologan tradition of the *concordia veteri et novi testamenti* ⁴¹ —, Mary Magdalene embracing the foot of the cross, the soldiers throwing dice and the emptied sepulchres — alluding to the symbolic of the theme, to the eschatological and soteriological nature of the traditional Byzantine Crucifixion — all these set on compositional pattern which dissimulates in expression the identity of details and attunes them to a style of apparent innovation and obvious compromise. That this model, most likely spread by Konstantinos from the main-

land Greece, was subsequently assumed by ever larger teams of painters at the time of Brancoveanu, and was reproduced in details with interpretations pertinent to the stylistic and spiritual nature of the Romanian art, is proved by hosts of subsequent Crucifixion scenes at Tîrnăvița (images congeneric to the representation at Hurez, due to Andrei and Neagoe — some of the closest masters to Konstantinos — which explains why the painting here is still very faithful to the “prototype”), then those at Doicești, Fundeni (Pîrvu Mutu takes over himself the pattern of this prototype, together with several other scenes and details characteristic of Hurez), Gura Motrului (affected by re-painting, yet iconographically readable), Bordești (Pîrvu again), Baia de Aramă (Neagoe and Partenie painters) and Fedeleșoiu. We shall dilate a little on the latter. Dated 1708 and bearing the signature of Sima, Ranite, Ștefan and Gheorghe, the recently restored paintings at Fedeleșoiu retained several details of the prototype but cast them in an opposite spirit. The scene is refresh

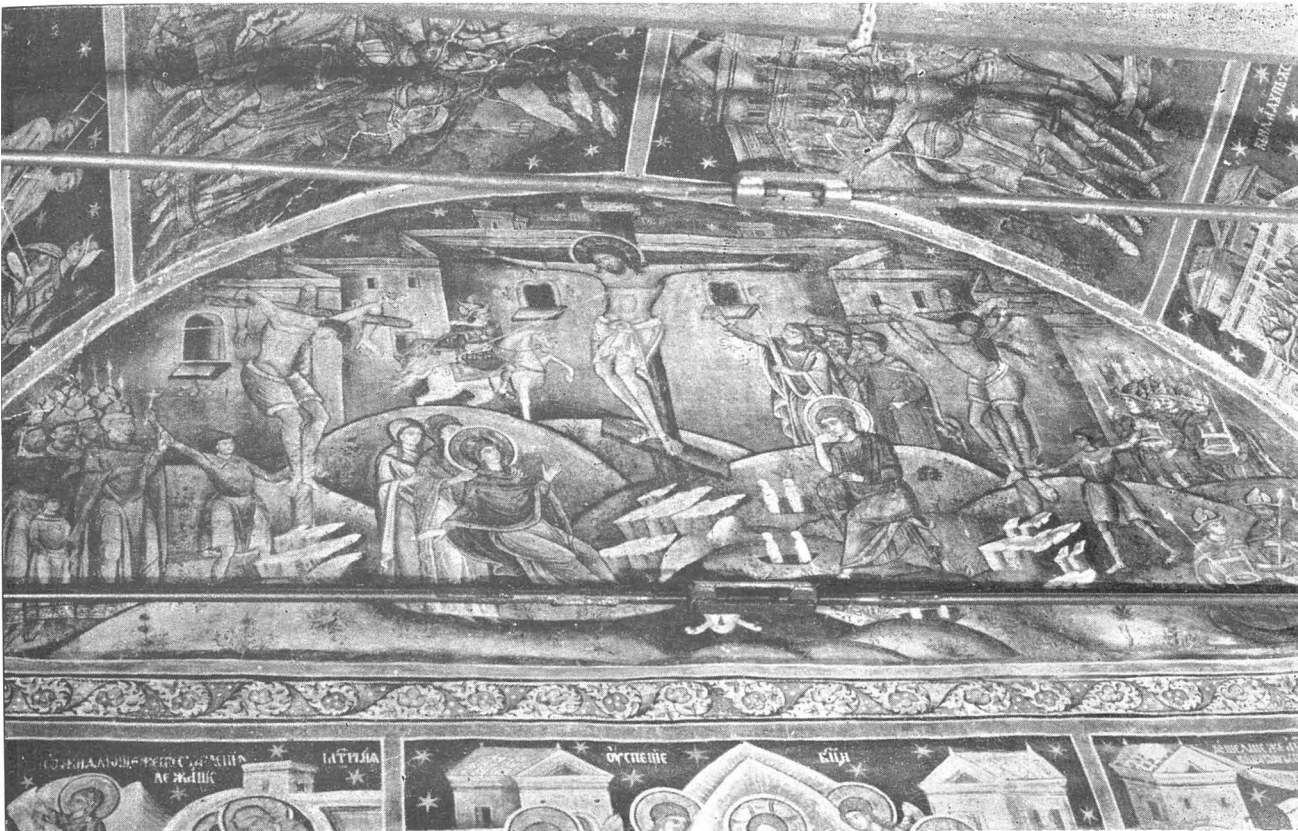


Fig. 6. *Crucifixion*, Sima, Ranite, Ștefan and Gheorghe, Fedeleșoiu, 1708 (photo : D.D.).

ed, freed from the Baroque crowding of characters and their pathetic gesture, apparently simplified, but thrives on a subtle space arrangement (given by the zig-zag wall in the background, resting on dynamical projections aslant and by the decorative effect on the “waving” rhythm at the base) and a refined compression of hollow spaces which single out the main characters, almost similarly to the device used in traditional compositions. The Theotokos (mother of God) accompanied by the other two women, only simulates the falling stance, her expression being more likely the image of an adoration than supreme affliction; the stances of the thieves alone retain something of the original pathetism, while the number and size of characters are substantially reduced. Not even the symbolically-valued detail of the Cross standing out above the walls, free of the tumult storming of the terrestrial world is now obeyed. Instead, the painters employ a free field unfolding symmetrically against the forged-perspective grounds of the walls, which produces the illusion, itself

symbolical, of an apse-shaped space. This stylistic formula introduces an interpretation essentially different in *spirit* from Kontaris’ original exemplar.

A similar circulation of iconographic prototypes and their wide spread in postbyzantinism is to be found in the representation of the *Penitence and death of Judas*. A subject of long tradition in Byzantine iconography (it appears in miniatures already in the 11th century), it is now enriched in several 16th—17th century representations in Macedonia and Epirus (H. Nikolaos Magaliou-Kastoria, Moni Philantropinon, Moni Diliou, Metamorphosis-Veltista, H. Minas-Monodendrion) with a macabre appendix to the image (Judas’ body “fallen” into Hell and gnawed upon by the “vigilant worm”), a fairly rare detail in the postbyzantine area, *absent under this form in the Cretan school altogether*⁴², yet relatable in spirit to the macabre images in the late Gothic and several later folklore themes. Associated with this unusual detail, the representation only appears



Fig. 7. *The penitence and death of Judas*. F. Kontaris, Veltsista, 1568, detail (photo : A.V.).

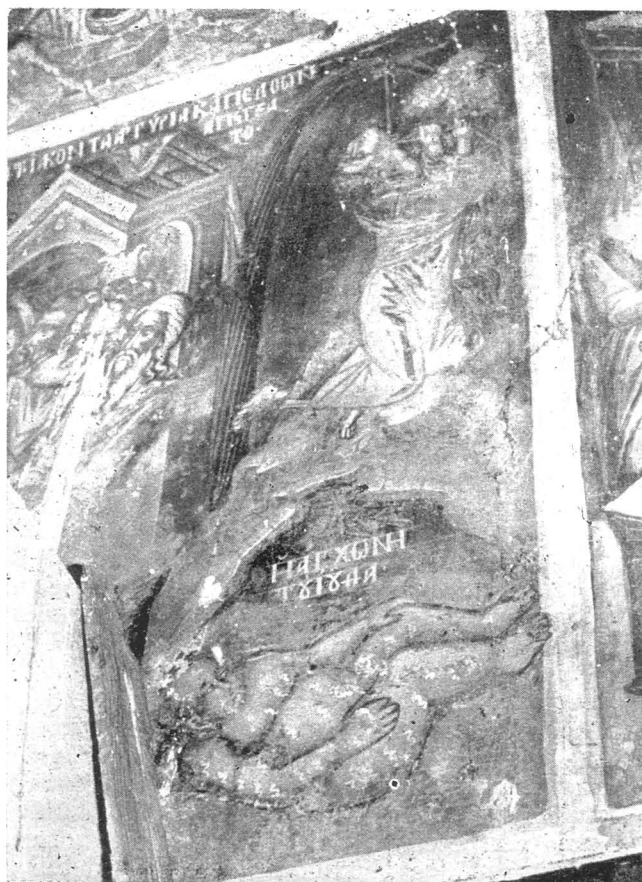


Fig. 8. *The penitence and death of Judas*. F. Kontaris, Veltsista, detail (photo : A.V.).

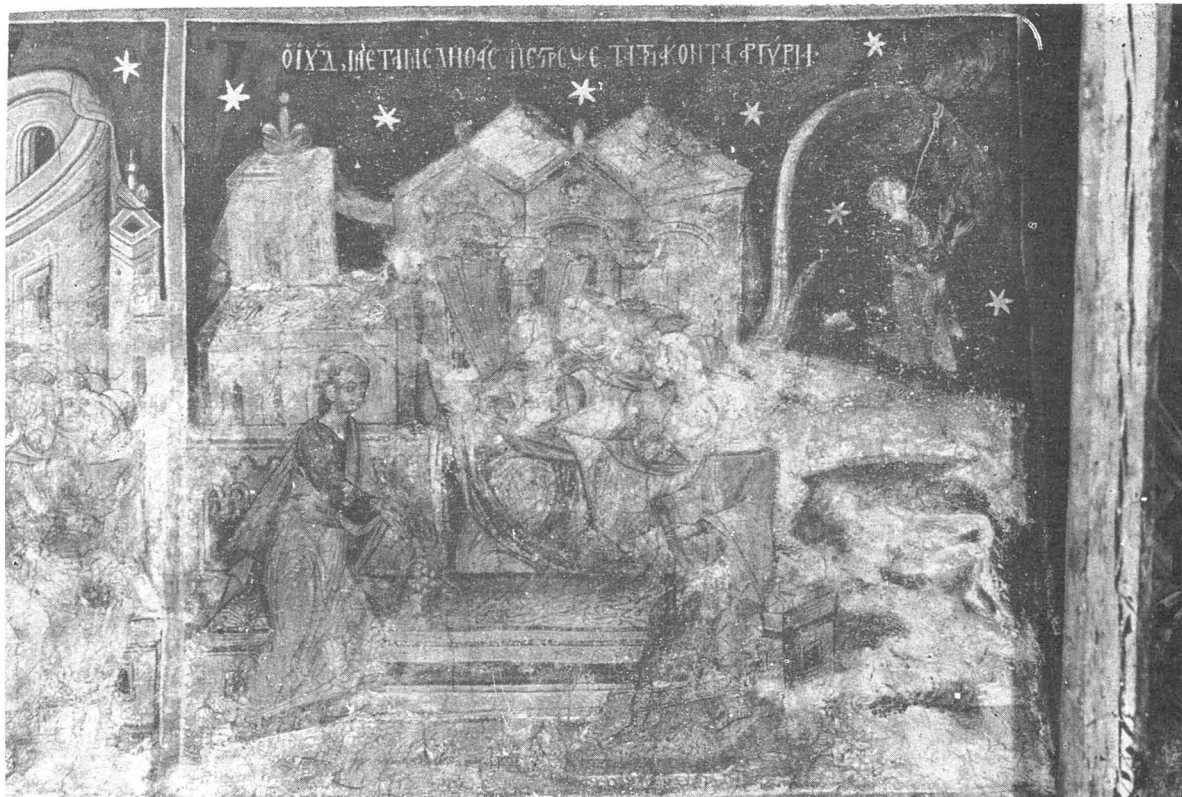


Fig. 9. *The penitence and death of Judas*, Konstantinos, Hurez, 1694 (photo : D.D.).



Fig. 10. *The penitence and death of Judas*, Moni Philántropinon 1531/32, (reproduction after M. Acheimatsou Potamianou, *op. cit.*).



Fig. 11. *The penitence and death of Judas*, Konstantos, Tirgoviște, 1698, (photo : D.D.).

in the Brancovan paintings at Hurez (let us note here the similitude even in the architectural background with the Epirote image), at Tirgoviște (the princely chapel, 1698) and the infirmary (Bolnița) at Hurez (1699) — all of which exhibit a compositional treatment prevalently related to the north-western Greek prototype, although in the Romanian painting the subject was known in its simplified, canonical variant (as appears, for instance, at Sadova), which could serve as an example to the painters of the Hurez “school”.

A rare presence in the Passion cycle, illustrating a verse appearing only with Mathew (27, 62—64), “*The Pharisees coming unto Pilate to bid his consent for letting them settle a watch at Jesus’s sepulchre*”, is one of the scenes represented on the intrados of the western space of the nave (a space dedicated, in most of the Greek and Romanian churches quoted so far, to the events foregoing the Crucifixion, appearing in wide proportions on the western tympanum), which occurs in fairly similar compositional renditions at Kontaris’ Veltisista, and at Hurez, Tirgoviște, Baia de Aramă and Mogo-

șoaia, being the work of teams of painters headed by Konstantions; the similitude between the Epirote and Brancovan images ranges from the details of the disposition of characters, their typology and attributes, to the organization of the scene painting in the background. Between the two moments 1568 (Veltisista) and the last decade of the 17th century (Brancovan monuments) — interlaps the image at H. Minas Monodendrion (1620), which bears some resemblance to yet a different perception of the prototype. Against the compositional economy of the scene, in which the main characters preserved are reinterpreted with an overt simplifying and levelling of the space, appears a “genuine” haloed elder in military garb, an ambiguous, unexplainable allusion identifying Joseph of Arimathaea (coming to Pilate to beg him have Christ’s body entombed) with Longinus (the centurion called upon to attest the expiation of the Saviour on the Cross). This confusion, which is not unusual in a painting of provincial school, as was Michael and Konstantinos’ school from Linotopi, at Monodendrion, does not occur with either F. Kontaris or Konstantinos

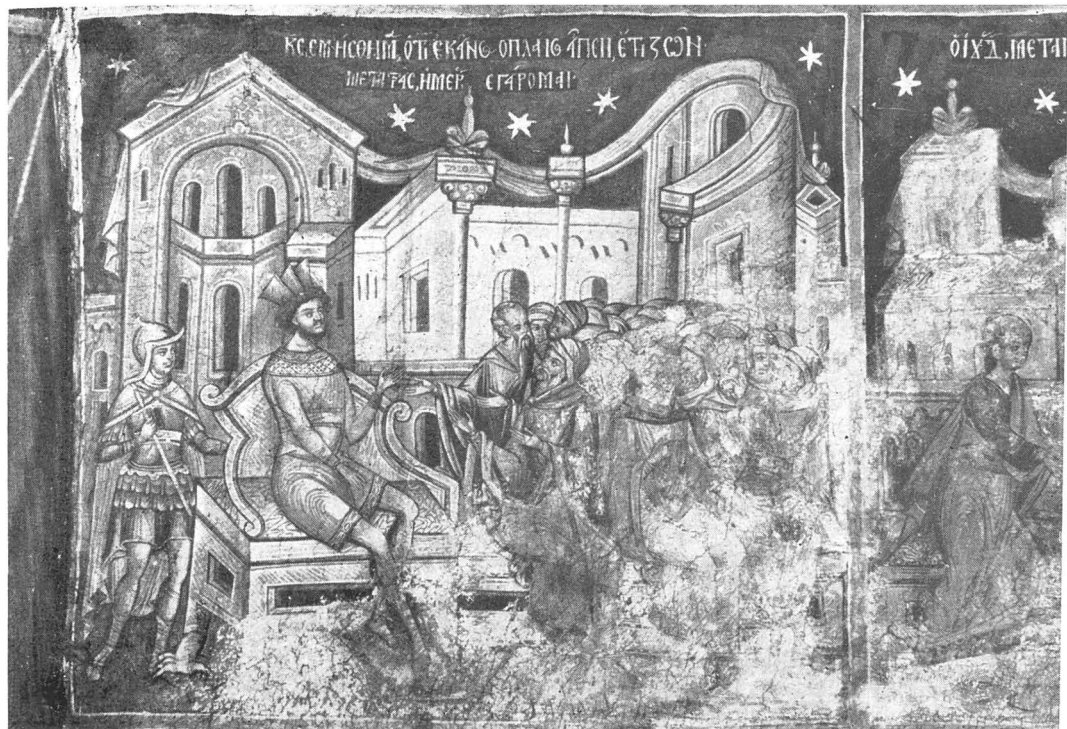


Fig. 12. *The Pharisees coming unto Pilate*, Konstantinos, Hurez, 1694, (photo : D.D.)



Fig. 13. *The Pharisees coming unto Pilate*, F. Kontaris, Veltsista, 1568 (drawing by Dan Mohanu).



Fig. 14. *The Pharisees coming unto Pilate*, Michael and Konstantinos, Monodendrion, 1620 (photo : A.V.).

(of Hurez "school"), and this indicates — at least in the case of two examples remote from each other in time and space — a similar mechanism in taking over *in spirit* and from the models of Palaeologan tradition, whose pertinent meanings and details (as are the elements of architectural interior with antique allusions) were ignored in the case of interest by the painters of Pindus. Further iconographical details call our attention in another scene, *Pilate's Judgement*, at the church in Veltsista (Metamorphosis) and also at Hurez (and Polovragi): in front of the agitated group of Jews, two children stand out in full view near Jesus' knee at the Epirote church or in the foreground at Hurez. The overt gesture of the Jews in the Greek painting makes clear the meaning of the detail ("His blood be on us and on our children", Mathew 27, 25), whereas at Hurez it is not identically reproduced, the painter of this scene preferring a less straightforward syntactic idiom in the iconographic redention and a more tempered treatment in obeying the conventions of allusive imagistic interpretation.

However, other tiny details, as are the inkpot and the scroll in front of Pilate (which were signaled by C. Pillat also in the ante-Brancovan iconography⁴³), the cross-legged position of the Judge (an element of Palaeologan source, ascribed to an early contamination with German motifs vehiculated in 13th century miniatures⁴⁴), which appears also in the painting at the time of Brancoveanu (Hurez, Tîrgoviște), or the rare scene of the horsemen procession (Pilate and Herode with their guards) attending the Way of the Cross, in the painting at Magaliou-Kastoria, Moni Philantropinon, Moni Diliou, Moni Varlaam-Meteore, an image familiar also in 16th century Moldavia⁴⁵ (at Dobrovăț, Humor and Moldovitsa) and less frequently adopted in Wallachia (for instance, at Roata-Cătunu, an Epirote foundation), and still never present in Brancovan iconography, add to the large number of similitudes, overtakings and reinterpretations of models largely vehiculated throughout the south-east European art. All these could make the basis of a comparative approach grounded in the identification



Fig. 15. *Pilate's Judgement*, Konstantinos, Hurez, 1694 (photo : D.D.)



Fig. 16. *Pilate's Judgement*, F. Kontaris, Veltsista, 1568, (photo : A.V.).



Fig. 17. *Pilate's Judgement*, Andrei, Istrate, Hranit and Simion, Polovragi, 1703 (photo : D.D.).

of *iconographic etymologies*, of the attitudes and the spirit that dictated on wide range of perceptive awareness, selections and compromises in the imagistic typology of postbyzantinism.

We should also call up here, in the context of the periplum of models, the themes of effective compromise between the Eastern doctrine and the Western iconographic and plastic idiom appearing already in the 16th century in Greek postbyzantinism and only as late as the late 17th century in the Romanian art. The most flagrant of all is perhaps the representation of the *Resurrection in Catholic variant* (Jesus rising gloriously from the sepulchre), a formula unemployed by the Cretans in full prototype before 1600, and adopted in the Principality only as late as at Săcuieni (1667) and in several Brancovan paintings (Doicești, Govora, Cozia), or in a partial rendition of the composition, as the sealed-up sarcophagus, which was frequent in the 16th century Greece (at Ioannina — Moni Diliou and at Athos — Dochiariou,

1565), yet again rare in the Wallachian iconography of the 17th century (it appears, for instance, at Domnești-Ilfov). However, whereas such representations could hardly make way in the art of the early postbyzantine centuries, other types of compromises pertaining to compositional schemes, some figurative types, heterodox details or innovations in the plastic language penetrate easily and are quickly adopted, to be then spread through the circulation of prototypes, transferred or reinterpreted down to an almost irre recognizable transfiguration of the original.

A subject of long Byzantine iconographic tradition, *The Massacre of the Innocents* appears beginning with the 16th century in postbyzantine painting as the two parallel treatments of Raimondi's engraving, which becomes a model to the Cretan painters on Athos as well as to in north-western and central Greece : the scene painted by Theophanes at Lavra of Athos (1535) and that done by Frangos Katellanos at

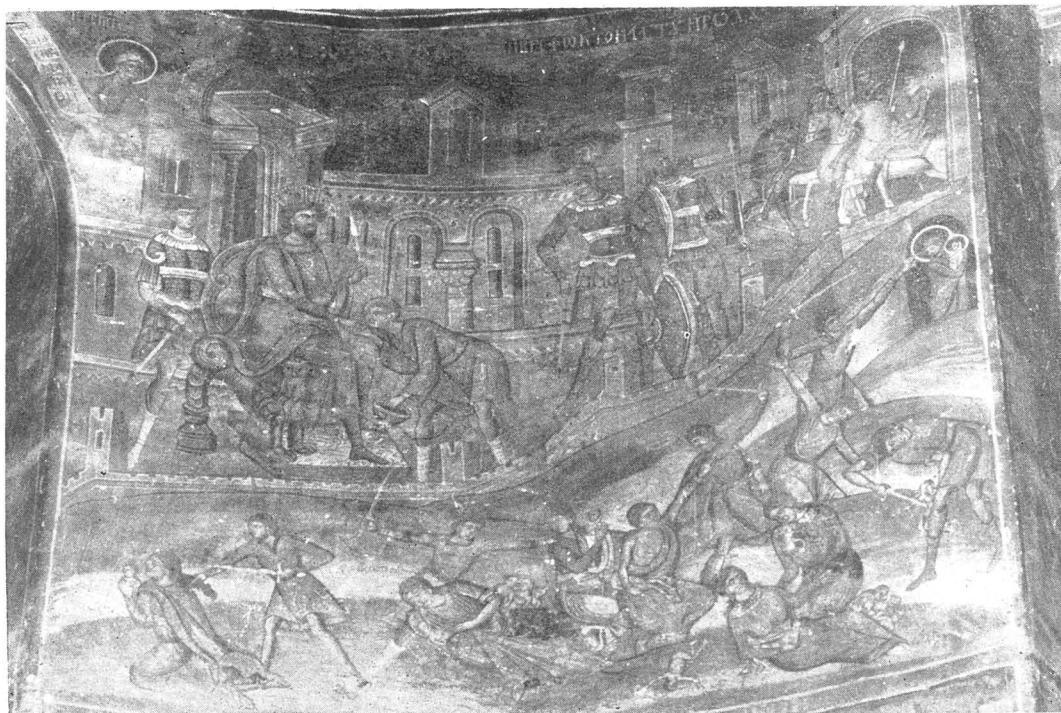


Fig. 18. *The Massacre of Innocents*, Konstantinos, Hurez, 1694 (photo : D.D.).



Fig. 19. *The Massacre of Innocents*, Konstantinos, Princess' church 1683 (reproduction after I. D. Ștefănescu, BCMI, 1943).

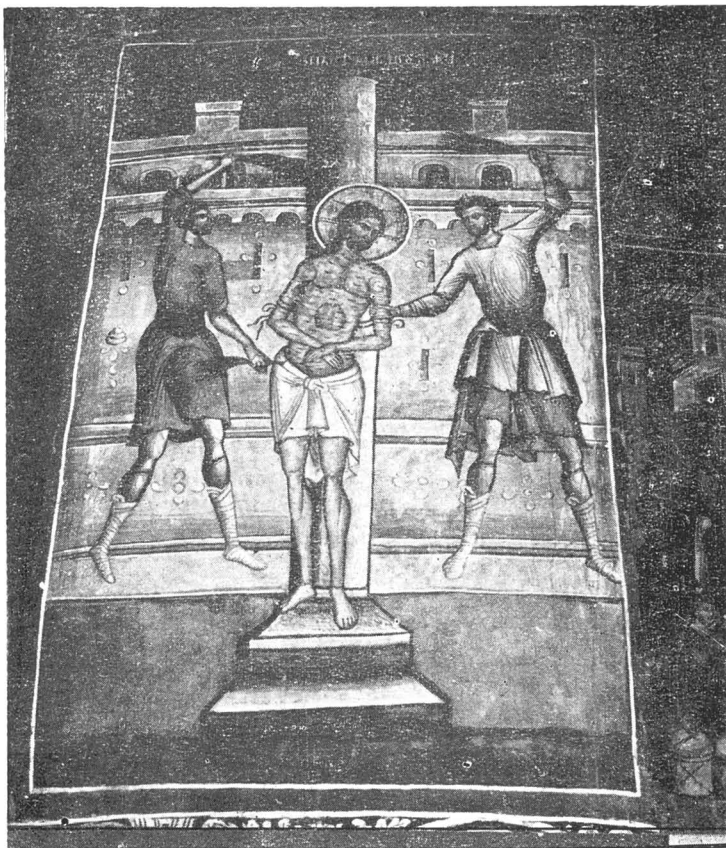


Fig. 20. *The scourging at the stake*, Preda, Ianache, Sima and Mihail, Cozia, 1705 (photo : D.M.).

Varlaam — Meteore (1548), the latter taking over the interpretation made by the anonymous painter on the nave at Moni Philantropinon (1531/32). A close examination shows that the representation at Ioannina, Meteore and Veltsista bear much similitude, while in Kontaris' painting (*Metamorphosis — Veltsista*), several decades later than the early renditions after the engraved Western model, they were mixed, according to M. Garidis⁴⁶, with the compositional scheme designed by Theophanes at Lavra and the impetuous gestures with a note of violence, typical of the Epirote school. The subject is then insistently treated in Brancovan iconography, the renditions at the Princess' church, Hurez, Tirgoviște, Mogoșoaia, the Dormition church at Rîmnicu-Sărat (Pîrvu Mutu takes among others this scene too from the models of the Hurez "school") showing a compositional scheme reminiscent of the Greek images, the crowding of characters and the dramatism expressed in gesture being in the Romanian churches basically akin to the iconographical pattern of

the Crucifixion, in its complex variant commented above. Also alien to the conservative-archaizing nature of the Brancovan stylistic view, are other themes of wide spread in Greek post-byzantinism. It was only in the mid. 17th century that these were adopted in the Wallachian painting. This is the case of *The Scourging at the Stake*, a subject very dear to the West and seldom treated in Eastern iconography down to the 16th century, when it is frequently represented in the athonite frescoes (the Lavra katholikon, Xenophon — 1544, Dionisiou — 1547), and then in the legacy of prototypes left to the provincial schools (the Linotopi painters would illustrate it at Monodendron), finally arriving in Wallachia too, where it appears at Cretsulești (alongside of that Crucifixion, itself in Greek variant), at Săcuieni, Domnești (Ilfov), Tirgoviște and Cozia. Another detail of Western source occurs in the representation of the *Birth of Jesus*: the Virgin kneeling, adoring her Child, a hypostasis frequently met in Brancovan painting. In Greece this innovation is first done in an icon at Stavronikita, attributed to Theophanes (1546); Karakatsanis⁴⁷ observes that this detail did not appear at the time when the Meteorite monastery Anapausas (1527) or Lavra (1535) were being painted, but that it existed in the icons of the painters from Kandia or Venice, which were meant for Italian clients, and its use by the Cretan maestro is contemporaneous to the presence of the same detail in the painting done by Katellanos at Varlaam — Meteore (1548) and Onofrie (of Berat) at Cheltsani (Albania) and at H. Apostoloi in Kastoria (1547). The latter (due to a reputed Albanian mural painter of Macedonian training) bears the influence of Katellanos also in the use of another, gothicizing, detail, which appears neither with the Cretans nor with the Wallachians, later. This is the woven basket carrying the Child, which is also represented in emulation of the same prototype by F. Kontaris in the mural painting at Veltsista⁴⁸. Other contemporaneous Greek examples, as are Moni Diliou (1543) or the narthex at Varlaam (due to Kontaris brothers, 1566) show preference for the traditional variant of the Nativity, whereas



Fig. 21. *Birth of Jesus*, Konstantinos, Hurez, 1694 (photo : D.D.).



Fig. 22. *Birth of Jesus*, Konstantinos, Mogoșoaia, 1705 (photo : D.D.).



Fig. 23. *Birth of Jesus*, Brâncoveni, around 1700 (photo : D.M.).



Fig. 24. *Birth of Jesus*, Preda, Ianache, Sima and Mihail, Cozia, 1705 (photo : D.M.).

Athos and the ensembles painted by the Cretan masters (Metamorphosis — Meteore, Dochiariou, Kaisariani and still others) exhibit mainly the representation of the Virgin kneeling before the masonry stable. The latter image would perpetuate also in the Principalities, beginning with the mural painting at Cretsulești (1669)⁴⁹, then the Princess' church, Hurez, Cozia (with a fairly figuration of the Child), Brâncoveni, Mogoșoaia, the Infirmary and the Chapel (*Paracelis*) in Hurez, Doicești, Govora and Rimnicu Sărat, where Pirvu Mutu, who had exploited the traditional pattern several years earlier, at Filipești de Pădure, adopted in his turn the iconographical innovation furthered by the painters at the service of Brâncoveanu.

The identification of all these relations pertaining to iconographical typology, patterns and details — whether reproduced with identical means or treated differently in spirit and plastic forms — is far from being the fruit of an exhaustive study, for such an undertaking would have required: first, the examination of a more comprehensive range of iconographical subjects and Greek and Romanian pictorial ensembles, with special heed to the 16th century Wallachian art, which shows also interesting similarities with the Balkan world, not to mention the presence of pilgrim masters⁵⁰; and, second, a parallel investigation of the information furnished by the Hermeneia and that of the establishment and migration of subjects dating from early Christian age, together with an examination of the various perceptions of images produced in the inheriting areas of Byzantine and mediaeval art. Hasty as the conclusions on the above commented aspects may seem, we shall however conclude by saying that this limited number of iconographical compositions, which reverberate in paintings done over long time spans (sometimes, over a century and a half) and in iconographically remote regions between Crete and Venice, Ioannina, Athos, Meteore and Hurez — a list that could have been much longer were it not for the limited space of this article — outline a common realm of

art and thought in postbyzantine culture; that there exist distinct types of dogmatical-iconographical and aesthetic compromises in the art produced in the centuries *d'après Byzance*, the interpretation and dissimulation of innovations depending both on the spiritual nature pertinent to the place of interest and on the abilities of the artists; and that the identity of some mural painters or some iconographical patterns (as are those appearing in the Brancovan painting) cannot be safely localized due to the osmotic character of the post-byzantine world, (as it was commented in the first part of this study), where the far-reaching circulation of the prototypes forbids the strict assignment of the innovations introduced by one or another artistic "school" in south-east Europe over the late period referred to; the only safe grounds left are the "etymological" sources of the subjects, which indicate deep-going changes in the cultural physiognomy of the place, let aside the noteworthy transformation of the plastic idiom.

In the case of postbyzantine civilization, which thrives under the beaming authority of a spiritual tradition prevailing throughout the range of manifestations of human existence, a pertinent approach to the structure of the phenomenon under study should focus mainly on the appropriate relations that used to be at play between the *inner experience of the Byzantine Model of being and thought* (a Model providing the moral and aesthetic guarantee of creative ventures, architectural foundations and iconography alike) and the *growing awareness of this tradition*. The effects of this assumed perception show off in the gradual slip into *academic conservatism*, in the *indifference to the multi-layer meanings entailed in the original formulas* (whence the adoption of imagistic recipes which was tantamount to a lexicalization of the iconographical idiom) and into the *inherent responsiveness to the new*, which is confined to formal innovations, yielding the eclecticism pertinent to postcultural arts. The refashioning and transmission of prototypes in postbyzantine iconographical system turns now from a particular aspect relating to the history of

mediaeval painting into one of the illustrative phenomena for both the philological decoding of the artistic idiom and the understanding of the

overall mechanism of human creativity, which is illustrated with the virtues of an exemplar by this special case of proximal relevance to our world and age.

Notes

³⁴ *Pictura murală din epoca lui Matei Basarab*, Bucharest, 1980, p. 64, pl. 71; on page 69, the authoress ascribes the generous gesture in the Passion scenes at Rebegești to the influence of the school in southern Europe, which had intercourse *via* Venice—the Western Baroque.

³⁵ On this subject, see the comments due to Al. Embiricos, *op. cit.*, p. 154 ff.

³⁶ M. Chatzidakis, *Musée byzantin d'Athènes*, in *Le monde des grands musées*, Paris, 1970.

³⁷ *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton Univ. Press, 1981, pp. 105–106.

³⁸ In *Les grandes étapes* . . . , p. 172.

³⁹ An iconographical pattern re-employed, as was observed and commented upon by Anastasia Tourta in her doctoral thesis.

⁴⁰ I. D. Ștefănescu (in *Iconografia artei bizantine și a picturii medievale românești*, Bucharest, 1973, p. 123) also comments on the prototype used in the representation of the Crucifixion in the church in Bucharest, ascribing it to the Service and chants of the Passion week, and emphasizes the presence of several prophets (Moses, David, Isaiah, a.s.o.).

⁴¹ Almost all the scenes representing the principal Feasts show, in the Brancovan painting, those who had foretold them, a motif of Palaeologan source, reviving an old tradition from the early Christianity (according to A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 86). Additionally, the Hermeneia of Dyo-

nisus of Phourna mention in a special chapter the prophecies about the Holy Feasts of the Lord, Miracles and Passions, with an indication in the reference to the Old Testament of the text written on the scrolls held by the prophets (Meridiane, 1979, pp. 121–124).

⁴² Millos Garidis, *Les grandes étapes* . . . , p. 157, considers the absence of this detail in the Cretan Art to be peculiarly significant. Nor is this detail mentioned in the Hermeneia of Dyonisus of Phourna.

⁴³ *Op. cit.* pp. 63–64.

⁴⁴ Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Lund Humphries, London, 1972, vol. II, p. 62.

⁴⁵ M. Garidis (in *Les grandes étapes* . . . p. 155) notes again that the frieze of the horsemen, of Palaeologan tradition, in the Macedonian and Epirote churches was *never* represented in the painting by Theophanes Bathas, nor does it appear with his followers at Kandia, Venice or Athos, but it appears instead in several Moldavian monuments.

⁴⁶ *Les grandes étapes* . . . p. 171.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 70.

⁴⁸ *Les grandes étapes* . . . p. 170, and more comprehensively treated in his doctoral thesis.

⁴⁹ See Cornelia Pillat's comments, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁰ Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul XVI*, Bucharest, 1978, especially on pp. 87–88.

Malgré les minutieuses investigations dans ce domaine et l'existence d'une série d'ouvrages généraux ¹ assez rares, malheureusement, dans notre pays, plus nombreux à l'étranger, où il existe un considérable matériel documentaire ², dans leur ensemble, les problèmes de l'art moderne en Transylvanie ne sont pas encore bien connus, surtout dans le contexte de leur intégration européenne. Pour cette raison, certains aspects sont encore enveloppés dans des préjugés, affectés par des décisions d'appréciation non nuancées ainsi que par l'application de critères qui ne correspondent pas toujours aux réalités du développement de la vie culturelle en Transylvanie dans la période comprise entre le milieu du XIX^e siècle, et le milieu du XX^e. Toutes ces lacunes apparaissent également dans la présentation des musées, établie plutôt statistiquement que d'une manière interprétative. Notre tentative d'élargir et d'extraire des lignes directrices du dense tissu des idées, des significations et des traits qui ont soutenu — et continuent de soutenir en grande partie aujourd'hui aussi — cet important chapitre de la vie artistique sur le territoire de notre pays, doit être envisagée comme un modeste essai de recherche, surtout méthodologique et à caractère de signalisation sur l'ensemble des problèmes. Deux objectifs principaux s'imposent : le premier se rapporte à la définition du facteur artistique caractéristique et fertile dans l'univers plurivalent de la Transylvanie à tous les points de vue ; le second doit tracer le contour de l'action européenne reflétée dans et par la vie artistique transylvaine au cours des XIX^e et XX^e siècles. Le facteur actif, auquel nous nous référons et qui, à notre avis, constitue un point de départ ferme pour une étude compréhensive de l'évolution de l'art moderne en Transylvanie, est la présence permanente de la dialectique du contraste. Nous la désignerions en tant que signe distinctif mais, en même temps, en tant que ferment équilibreur dans l'évolution du phénomène culturel transylvain. Un contraste de coexistence entre conservatisme et ouverture, entre le souci de conserver strictement

L'ESPACE TRANSYLVAIN ET L'ART MODERNE

Amelia Pavel

les valeurs de la tradition et le penchant pour la nouveauté, souvent coloré du goût de l'aventure intérieure ou du geste spectaculaire. Ces contrastes apparaissent avant même d'aboutir au domaine de l'art proprement dit. Ainsi, l'action conservatrice, intensément jalouse des valeurs traditionnelles, a trouvé, au cours du XIX^e siècle, un terrain solide de développement au sein des différentes associations à programme socio-culturel, fréquentes et appréciées, et ayant un rôle important tant chez les Roumains que chez les nationalités cohabitantes d'origine allemande et magyare. « L'association » — « der Verein » — est un concept et une réalité qui, sur une aire européenne plus large, et surtout dans les zones à structures plurinationales, par exemple la Suisse ou l'Alsace, a concentré et favorisé l'affirmation des valeurs nationales traditionnelles ; en même temps, ces groupements ont stimulé, par un système d'émulation, la pénétration d'éléments novateurs. C'était surtout le cas des associations de théâtre et de musique, ainsi que des groupements qui ont réussi à imprimer des publications ³. Des formes de contraste se manifestent et acquièrent une signification même dans les aspects marginaux de la vie sociale. L'un des contrastes les plus étranges durant le XIX^e siècle (persistant même pendant

les premières décennies du XX^e) était la présence — à Sibiu surtout — des personnages de facture médiévale, mi-philosophes, mi-mendiants ; ils étaient, à l'entrée des édifices ou bien dans les marchés et les rues de Sibiu, au milieu d'une société des conformismes les plus stricts, l'esprit d'une bohème dont les significations méritent d'être étudiées d'une manière plus attentive. Ces manifestations relevaient aussi des formes pour le goût du déguisement — entendu en tant que jeu et aventure — commun à toute la sphère de vie de tradition germanique, mais ayant aussi des échos dans l'histoire du divertissement roumain. George Călinescu, avec son aigu esprit critique, avait observé le trait du contraste dans la culture transylvaine, mais il le rangeait ou le localisait sur des coordonnées du spécifique national, dans le domaine de la littérature. Plus précisément, en usant d'arguments socio-historiques, il identifiait un conservatisme et un traditionalisme prononcés dans la littérature des Roumains, en même temps qu'une inquiétante tendance à l'adhésion aux différentes formes de l'avant-garde littéraire chez les Magyars⁴. Bien qu'elle comprenne certaines vérités, cette opposition n'est pas viable avec sa division stricte. Tout d'abord parce qu'une puissante citadelle conservatrice, d'un traditionalisme étroit a longtemps veillé aux frontières des innovations dans la culture des habitants d'origine allemande vivant en Transylvanie, périodiquement percée d'étranges et inattendus éclats perturbateurs ou subissant des infiltrations lentes qui ont permis, à la longue, l'affirmation, au domaine des arts plastiques du XIX^e siècle, d'un Arthur Coulin et, au commencement du XX^e siècle, de Mattis Teutsch, Hans Eder, Fritz Kimm, Grete Csaky Copony et l'orientation artistique autour de la revue « Klingsor ». Malgré son rôle déterminant en Transylvanie, la conservation absolue dans des moules traditionnels de la culture roumaine n'est pas exclusive. Octav Smighelschi — avec une partie de son œuvre d'inspiration symboliste — a démontré cette évidence dans le mouvement artistique roumain moderne déclenché immédiatement après l'Union de 1918 ; commençant par les cercles de

« Gindirea » de Cluj et continuant par l'affirmation — durant les 2^e et 3^e décennies du présent siècle — des peintres Elena Popeea, Sabin Popp, Tasso Marchini, Gheorghe Mathey, du sculpteur Ferdinand Gallas du Banat, d'Eugen Pascu et Iosif Klein de Baia Mare, on est en mesure d'indiquer une évolution qui s'évade du schéma où nous nous sommes habitués à inscrire les arts plastiques transylvains modernes. Chacun de ces artistes a eu l'occasion de connaître les œuvres de la modernité européenne et de travailler dans l'un des ateliers illustres : Marchini chez Picasso, Elena Popeea chez André Lhote, Ferdinand Gallas dans les ateliers de l'avant-garde artistique soviétique des années 1920—1921 ; Eugen Pascu et Iosif Klein ont assidûment étudié le néo-objectivisme allemand et magyar⁵. Et le fait que c'est dans le milieu transylvain qu'est née et s'est développée la réflexion de Blaga et ses applications à l'esthétique de l'art moderne, infirme la légitimité d'une division trop catégorique des orientations entre traditionalisme et innovation selon des critères de spécifique national. Ce qui subsiste toujours effectivement c'est la coexistence des contrastes d'orientation, chacun des aspects — soit d'orientation traditionaliste, soit d'orientation novatrice — s'exprimant, dans le cadre donné, à des niveaux de coexistence, par des formes maximales qui doivent être entendues comme telles et non sous la forme d'une polémique sous-jacente susceptible de fatiguer et d'anémier la substance des efforts. Des cas de ce genre de réalités parallèles, englobant tous les aspects de la vie, non seulement ceux de la vie artistique ou culturelle, peuvent être étudiés aussi dans d'autres espaces, (en Suisse ou en Alsace par exemple) témoignant de structures rapprochées des ensembles anthropologiques de Transylvanie. On ne pourra jamais vraiment connaître par exemple les valeurs de la culture suisse que si elle est acceptée comme un ensemble, dans lequel se justifient spécifiquement en égale mesure le sage lyrisme narratif d'un Maurice Baudou ou la méticulosité d'Eugène Burand ou les singulières hardiesses de Vallotton⁶ ou bien, au siècle dernier, l'idyllisme euphorique de Gessner et

les bouleversantes anxiétés de Füssli. De même, l'Alsace est la patrie de Hans Arp et de René Schickele et également celle d'un grand nombre de bons artisans, peintres et sculpteurs, calmes défenseurs des métiers artistiques de tradition. En l'absence des uns et des autres, l'efflorescence de la civilisation très complexe, une civilisation des interférences, dont les valeurs sont aujourd'hui particulièrement mises en évidence, ne saurait être expliquée. Les tentatives—entreprises au commencement du XX^e siècle en Autriche (c'est-à-dire dans un contexte plurinational et d'interférences—de séparer, selon des critères du goût esthétique, les formes novatrices de celles traditionalistes, sont réexaminées aujourd'hui d'une manière critique. Robert Musil a estimé ces tentatives avec une méfiance perspicace il y a bien longtemps. Au fond, tout l'édifice social-politique-culturel du roman « L'homme sans qualités »⁷ —œuvre fondamentale pour la compréhension des phénomènes de la culture de l'Europe centrale et du Sud-Est durant la période 1880—1920—repose sur l'idée de la nécessité d'accorder la chance de l'universalité aux valeurs de ces zones d'Europe, en acceptant lucidement leur caractère et le groupement des traits et des actions qu'elles engendrent en une synthèse cohérente dont l'art n'est, naturellement, qu'un chapitre très expressif. Sur une aire moins large, une récente exposition de grande renommée du musée d'art de Hambourg, intitulée « Expérimentation fin du monde » (titre un peu rhétorique-sensationnel, déformant la substance réelle de l'exposition consacrée à plusieurs artistes représentatifs de la Vienne du commencement du XX^e siècle), reprenait — par le commentaire théorique autorisé de Werner Hoffman⁸ — en termes nouveaux le problème de la révolution artistique autour de l'an 1900. En tant qu'argumentation de fonds contre l'omnipotence du concept de « bon goût » utilisée à titre de principe de classification ou ayant isolé entre elles les valeurs de l'époque donnée, Werner Hoffman introduit les éléments de l'« ornementation » et du « théâtralisme » qui —improprement estimés—auraient masqué le vrai processus du développement

des valeurs de substance existentielle complexe. L'exemple choisi ultérieurement est celui de Makart dont la peinture apparemment grandiloquente et méprisée au commencement du siècle par les représentants du mouvement moderne, exprimait, d'une manière prémonitoire selon l'opinion de Werner Hoffman en une synthèse à peu près sans lacunes, les perspectives des lignes de force de l'art central-européen, depuis le sécessionnisme à l'expressionnisme, depuis le réalisme narratif-anecdotique à la peinture fantastique. Se rapportant à des découvertes de ce genre, étudiées avec le soin d'éliminer l'isolation de certaines valeurs, Hoffman souligne la disparition des contradictions existant entre art et vie, entre existence et apparence, entre vérité et mensonge. « Toutefois ce n'est pas une disparition proprement dite, c'est seulement un contournement (*Verschleierung*) d'acceptation caractéristique jusqu'à nos jours, d'un espace de culture »⁹, affirme l'auteur de l'exposition. Nous avons jugé nécessaire cette digression parce qu'elle appuie l'idée selon laquelle les réalités de contraste, déterminantes pour l'art moderne de Transylvanie, ne représentent pas un phénomène provincial, considéré peut-être comme tel par certaines personnes (et même des artistes transylvains de valeur l'ont vécu comme une douloureuse expérience). Dans ce sens, nous nous référons, entre autres, à la correspondance d'Arthur Coulin¹⁰. Au contraire, ces réalités de contraste s'attachent, sous des formes régionales, à d'autres modes d'être semblables de l'art européen. Les liaisons sont d'ailleurs confirmées aussi par des faits concrets. Le fait le plus significatif est l'ouverture en 1887, à Sibiu, d'une grande exposition d'art étranger, comprenant entre autres des œuvres de Makart et de Defregger —le fameux disciple de Lenbach, Leibl et Menzel— tous attirant à présent l'attention des connaisseurs, des ouvrages de Matejko, Amerling et d'autres personnalités représentatives du lyrisme, du réalisme et de l'historicisme de toutes les variantes de la peinture d'Europe centrale et de l'Est. Leibl, Lenbach et Makart allaient mettre leur empreinte sur l'évolution de la peinture en Transylvanie ; suit l'écho des tâtonnements de l'Ecole de Baia

Mare par l'intermédiaire de laquelle des éléments de vision impressionniste et pré-expressionniste allaient pénétrer; autour de l'an 1900, les orientations sécessionnistes agissaient soit sur la variante symboliste—Istvan Balogh, Smighelschi (partiellement), Aurel Pop, Epaminonda Bucevski—soit sur des variantes de l'idée de « l'art dans la vie quotidienne », avec des sources directes dans la réflexion de Ruskin et William Morris. Ces faits résultent de la série d'articles concernant les arts plastiques transylvains, publiés en 1904 par « Siebenbürgische-deutsches Tageblatt », ainsi que des illustrations sur le même thème de la revue « Luceafărul » des années 1902–1903. Ce qu'il faut retenir tout particulièrement au sujet de la sphère d'expansion de ces influences, c'est que leur écho n'occupe pas nécessairement le premier rang du point de vue qualitatif et ne se transforme pas en évolution unilatérale, ni à l'époque ni plus tard (ne comprenant pas entièrement le mouvement artistique transylvain, ni durant la période d'affirmation de Mattis Teutsch à Braşov). Au contraire, la qualité de la production artistique de facture romantique-réaliste-académiste continue à se manifester au niveau d'une coexistence d'égalité, non pas de tensions provenant des expériences néomodernistes. Les revues transylvaines de culture et spécialement la revue « Klingsor » reflètent très bien ces situations. Pour cette raison, l'une des voies d'étude interprétative de l'art moderne dans l'espace transylvain pourrait commencer par l'examen, au niveau d'ensemble de ces deux aspects, notamment ceux de la culture conservatrice et ceux d'aspiration novatrice, envisagés sous l'angle de leur présentation dans les trois hypostases, sous la forme desquelles ils se sont matérialisés : a) l'hypostase des rapports avec la nature ; b) l'hypostase des rapports avec la nature captée culturellement — et cette hypostase acquiert une importance toute particulière pour la Transylvanie ; c) l'hypostase de l'expression d'un espace culturel-historique.

Dans ses rapports avec la nature, les arts plastiques transylvains sont profondément marqués par les permanences d'un attachement manifesté

quelles que soient la période, la variante stylistique, ou bien l'appartenance nationale de l'artiste. On peut affirmer, sans erreur, que l'art de l'espace transylvain—depuis l'architecture jusqu'à la peinture et la graphique—est, dans la plus haute mesure, dépendant des lieux de son développement et qu'il est, dans ses ressorts les plus intimes, un art paysagiste comparable à celui de l'art suisse. Les choses vont jusqu'au point où, par exemple, le genre du portrait transylvain est souvent traversé par un esprit paysagiste, surtout dans le cas des peintres d'origine allemande, de Hessheimer, Dörschlag, Hans Hermann et Trude Schullerus. Cette présence de la nature locale ne s'exprime pas nécessairement en formes réalistes, quoique la version descriptive minutieuse du réalisme ait été (et soit) pratiquée et respectée sans interruption. Il faut plutôt souligner l'insistance de l'apparition, même dans l'art paysagiste réaliste, des motifs provenant du répertoire iconographique romantique et leur encadrement dans une atmosphère imprégnée d'une force de résonance émotive plus ou moins accentuée, d'un mélange d'idylle et d'aspiration vers la grandeur. Les paysages de Trenk (de la période de Sibiu) ont ce caractère, ainsi que ceux du peintre roumain, moins connu, Constantin Georgescu ; dans des modalités subtiles, les paysages de Carol Popp de Szathmary ont ce même caractère, ainsi que ceux de Barabas Miklos, en une vision fruste. En utilisent une formule de ce genre, le Roumain de Braşov, Hugo d'Alessi (Alexianu) a conquis sa place parmi les premiers auteurs d'affiches d'Europe, en exécutant à Grenoble des paysages pour les chemins de fer¹¹. L'obsession paysagiste est axée avec insistance sur un répertoire déterminé de motifs, provenant d'une évidente source romantique de l'aire germanique, dont nous retenons : les motifs de la forêt, du rocher, de la rivière, de la montagne, de la colline, opposés à la présence idyllique, qui atténue leur grandeur, de la petite maison, avec son jardin timide, de la passerelle, de la fontaine. Ce répertoire de motifs n'est toutefois pas le monopole du XIX^e siècle, ni des formes de l'art traditionaliste ultérieur. Au commencement du XX^e siècle, Rilke écrivait

à *Worspuede* : « Il est intéressant d'observer le mode dont d'autres facettes de la nature exercent une attraction et leur action formative sur chaque génération ; la génération antérieure a illuminé sa conscience en vagabondant dans la forêt ; afin de se retrouver soi-même, elle avait besoin de monts et de cités ... tandis que nous, nous vivons sous le signe de la plaine et du ciel. L'expérience de la plaine est le sentiment qui accompagne notre développement » ¹². Ce n'est pas le cas de la génération transylvaine correspondant à celle de Rilke ; elle a fermement repris, par l'intermédiaire des représentants de la modernité, des éléments du répertoire romantique, à l'exception, peut-être, de Aurel Popp, inspiré de la vaste étendue des cieux, des longs rivages et des plaines de Satu Mare ¹³. Les gravures de Mattis Teutsch de la période de la première guerre mondiale — quelques-unes reproduites dans les revues « *Sturm* » et « *Aktion* » — tirent leur inspiration des mêmes motifs montagnards, dans leur vision abstraite et de force expressionniste. De semblables déchiffrements sont évidents dans l'iconographie expressionniste de Iulius Podlipny (habitant le Banat), ensuite dans les formes d'une authenticité toute particulière de l'observation locale d'Istvan Nagy, très apprécié par Lucian Blaga, ainsi que dans les stylisations cubistes-futuristes d'Elena Popcea ou dans les ouvrages trop peu connus des années '20 — '30 de Rhea-Silvia Radu. Les exemples sont nombreux et ont des accents variés surtout en ce qui concerne la fréquence de l'élément idyllique. Nous retrouvons sur ces filières les artistes Ciupe et Szabo Béla, Marchini, Ziffer et Imre Nagy. On retrouve également des suggestions semblables dans les œuvres d'une série d'artistes d'origine transylvaine qui vivaient ou vivent à présent à l'étranger : dans les sculptures de Hajdu — à l'exception du portrait — la suggestion forestière est sûrement active ; Kémény ne s'est non plus pas totalement détaché d'un certain sous-texte paysagiste. Il faut toutefois retenir, à titre de particularité valable, surtout pour l'art du XIX^e siècle chez les traditionalistes (ou, du moins, comme étant plus visible chez eux), le fait que le répertoire cité de motifs dérive, en premier lieu,

de la vision paysagiste des écrivains, de Goethe aux générations de poètes et écrivains du néo-classicisme romantisé, du pré-romantisme et du romantisme : Drollinger, von Grimmelhausen, Broches, Klopstock, Kleist, Tieck, Wackenroder, Herder, Eichendorff, Brentano, Heine, etc., tous beaucoup lus en Transylvanie. On peut également constater l'écho des œuvres et des indications paysagistes de certains artistes — Runge, Carus, C. David Friedrich connus dans les milieux intellectuels des dernières décennies du XIX^e siècle.

Tout aussi caractéristique et plus significative encore peut être, est l'hypothèse des relations avec la nature enregistrée par l'entremise de la culture. En fait, la frontière séparant les deux hypostases est assez lâche ; il y a toutefois des éléments révélant un mode spécifique de vivre d'une manière iconographique les réalités de la culture locale à travers l'angle de leur combinaison avec la nature, pas toujours et non pas nécessairement avec des références à l'histoire. A son tour, cette coexistence de la nature et de la culture est un motif fréquent dans l'aire de l'iconographie littéraire et artistique de l'espace de l'Europe centrale. Goethe donne la définition de cette intervention lorsqu'il parle de son habitude de voir le paysage comme un « tableau », à savoir encadré aux détriments de l'architecture culturelle non seulement naturelle. Une idée tout aussi romantique a été celle de mettre sous le signe d'égalité la nature et les débuts de la préhistoire humaine : Herder et Hegel ont été les partisans de cette égalité. En un espace où, au XIX^e siècle, le binôme nature — monument de culture continuait à conserver aussi sa substance vive et inaltérée, tel l'espace transylvain, l'action de ces rapports ne pouvait jouer qu'un rôle de premier ordre dans leur enregistrement et leur incorporation artistique. D'une manière documentaire ou métaphorique, les cités, les églises, les villes et les villages « élevés » en nature, sont présents ; en art et dans la vie quotidienne, leur expérience vit, comme dirait Jean Paul « comme un tout poétique intérieur qui édifie celui de l'extérieur ». Un exemple choisi sur l'urbanisme transylvain,

repris avec prédilection par la peinture et la graphique traditionnelles, fournit de multiples suggestions : chaque bourg transylvain possède son endroit de promenade autour du monument — cité ou église — une voie conçue dans l'esprit de la promenade romantique à saveur créatrice, de méditation active et culturellement soutenue, aisément convertible en activité artistique. L'espace offert à la concrétisation de ce concept de la « promenade », ayant pris contour et remplissant une fonction philosophique-culturelle à peine au XVIII^e siècle, n'existe pas en Transylvanie seulement. Il est présent aussi dans d'autres zones européennes ; ce fait a été suggéré par St. O. Iosif. Dans sa poésie « Les cloches de Nuremberg »¹⁴, nous constatons l'évocation d'une promenade dans une ambiance de ce genre — avec l'atmosphère pesant sur la note passéiste-mélancolique du symbolisme de l'époque et l'accent mis sur le symbole des cloches qui renferment les rythmes sonores de l'espace et du temps. Le concept urbain des allées du bourg transylvain pourrait bien descendre des allées du « bréviaire » des monastères, espace intermédiaire entre le jardin et l'édifice, destiné à la promenade récréative et à la lecture méditative, ayant en même temps une fonction de sociabilité cordiale. Ces endroits de promenade du voisinage des cités ont leur correspondant, dans les villes en-deçà des Carpates, dans les parcs, le « grand parc public » qui n'est pas déterminé ni dépendant d'un monument de culture, mais à qui s'ajoutent — sous une forme quelconque — des éléments de culture allant depuis le pavillon ornementé jusqu'à la sculpture. On peut faire des observations comparatives concernant la disposition du jardin qui, dans nombre de zones transylvaines, se trouve au-delà de la maison, se prolongeant (lorsque la géographie de l'ambiance est favorable) vers la forêt, la colline ou la montagne, se définissant ainsi surtout comme un témoignage d'alliance entre la nature et l'architecture comme une dimension de la culture du logement. Il ne faut pas négliger ou discréditer la note bucolique, caractéristique de la plupart de ces jardins, note qui marque, avec des ramifications complexes, une étape de

l'expérience de vie locale et se manifeste comme un trait persistant dans différents domaines de la vie individuelle et sociale, y compris l'art moderne, cachant, on dirait en sous-texte, de fermes préoccupations de comportement, d'« édification » allant de l'extérieur de la maison (avec des inscriptions moralisatrices au sujet de la manière d'être de l'homme) adapté à la tenue de son ambiance quotidienne, marquée par l'idée de l'exemplarité de l'éducation. Nous revenons, avec cet aspect aussi, à la réalité de la coexistence des contrastes. Si l'univers d'images de George Cosbuc et bien souvent celui de Octavian Goga (malgré la différence de tonalité affective entre ces deux écrivains) se soutient en une vision de nuance paradisiaque du bucolique (est-ce qu'il n'existe pas chez Blaga une « donnée » d'essence paradisiaque ?) et si des intermittences de silence bucolique traversent inopinément les diverses formes d'expressionnisme et de post-impressionnisme transylvaines, allant de Leon Alex (voir le « Portrait double de jeunes gens ») à Nagy Istvan et Nagy Albert, l'esprit d'impatience de leurs recherches ne peut être méconnu. Même le mode dont les adhésions expressionnistes se sont affirmées — et c'est la dominante la plus vive de la zone d'impatience — indique des tensions de l'incertitude. A l'exception de Mattis Teutsch dont les expériences expressionnistes se sont converties — tout comme dans le cas de Kandinsky et de Klee — en formulations d'équilibre chromatique et de la forme, les artistes transylvains modernes se sont rangés sous le signe d'une « émancipation de la dissonance » dont parlait Kokoschka. Mais l'écho de la vision de ce dernier a été considérable en Transylvanie, partant de l'œuvre de Hans Eder dont les peintures marquent des similitudes frappantes — par exemple, les mains du portrait de Forel peint par Kokoschka transposées à peu près comme telles dans le « Portrait d'avocat » de Hans Eder — et continuant par les accents coloristiques, à intention dramatique, de Grete Csaki-Coponi, de Rhea-Silvia Radu (en sa phase de début), de Leon Alex. Ce sont les mêmes artistes qui se laissaient, toutefois de temps en temps, bercés par des brises bucoliques. Dans toutes ces formes d'expression,

on pourrait supposer un sentiment de l'existence dans l'espace transylvain, semblable à celui dont parlait Musil, en le conceptualisant : le sentiment d'une « Hinterexistenz », imprécise agissant en sourdine et qui doit être définie, adoptée et considérée comme une détentrice de valeurs non comprises dans leur totale plénitude. Avec cela nous touchons aux données de l'hypothèse culturelle-historique de l'art moderne en Transylvanie. A ce point de vue, les traits, les caractères peuvent être difficilement examinés dans l'ensemble ; le contour des zones est clair, ne permettant pourtant pas des divisions catégoriques. L'aspiration vers l'intégration aux filières gothique et baroque de plusieurs représentants des arts plastiques allemand et magyar de Transylvanie ou du Banat (mais aussi de Cernăuți où les tendances expressionnistes accentuées dans les cercles littéraires-artistiques des années '20—'30 étaient en grande partie inscrites dans un programme d'intégration à la civilisation gothique) n'a recueilli que des échos indirects, réduits dans les milieux artistiques roumains. Les similitudes, susceptibles d'induire en erreur, rencontrées dans le développement de certaines xylogravures transylvaines modernes, avec de possibles et apparentes reminiscences des styles gothique, Renaissance ou baroque, se dirigent — du point de vue du programme — vers

la xylogravure du XIX^e siècle moldave, avec d'autres modalités d'intégration des éléments du langage gothique existant en Moldavie. Damian, Brana et d'autres illustrateurs roumains figurent dans cette aire de préoccupations.

Un autre problème qui mérite d'être étudié est celui des prolongements et des métamorphoses néo-classicisantes dans l'art moderne de Transylvanie. Ils sont plus clairement visibles en sculpture ; par exemple, quoique marquées par les tendances locales de l'expressionnisme, les sculptures de Ladea et de Borgo-Prund grandissent sur des structures classiques impérieuses. Il s'agit, surtout chez ce dernier, d'un *Jugendstil* ayant son origine dans le *Jugendstil* viennois de facture classicisante. Ce genre de traits apparaissent aussi chez Sabin Popp, Eugen Pascu et Iosif Klein. Les recherches de ces artistes se rallient aux échos du mouvement « Neue Sachlichkeit » ou à la phase classicisante de Picasso et Fernand Léger qu'une série de peintres transylvains ont fréquentés.

Tracé en lignes concises, cet exposé permet d'entrevoir l'aire des réalisations du phénomène artistique transylvain moderne, ses implications et ses multiples corrélations, mais surtout le besoin d'intégrer ces réalisations pleinement et d'une manière représentative au Musée National d'Art de la capitale de Roumanie.

¹ M. Tălaru, *Art et histoire. Etapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du 19^e siècle*, in *RRHA*, XVII, 1980 ; N. Lăptoiu, *Arta plastică în Transilvania* (Les arts plastiques en Transylvanie), Cluj, 1981 ; A. Pintilie, *Expressionistische Künstler im mittleren Siebenbürgen*, in *Forschungen zur Volks und Landeskunde*, 1, 1976.

² Künstlerarchiv Rolf Schuller, Gundelsheim et Collection Franz Dressler, Freiburg (République Fédérale d'Allemagne).

³ Em. Marica, *Studii de istoria și sociologia culturii române ardeleni din sec. al XIX-lea* (Etudes de l'histoire et de la sociologie de la culture roumaine en Transylvanie au 19^e siècle), I, Cluj-Napoca, 1977 ; A. Coulin, *800 Jahre im Karpatenbogen : Hermannstadt, Köln-Rodenkirchen*, 1980 ; *Rumänisch-ungarischen-deutsche Kulturbeziehungen in Siebenbürgen*, Herausgegeben von Michael Kroner, Cluj-Napoca, 1973 ; G. Ott, *Kulturreben in Siebenbürgen*, Köln, 1980 ; K. Passuth, *Der Sturm, Zentrum der internationalen Avantgarde, in Berlin-Paris 1900—1933* (Katalog) Ausstellung Centre Pompidou, Munich, 1979.

⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Histoire de la littérature roumaine depuis les origines jusqu'à présent), Bucarest, 1941, p. 532 et suivantes.

⁵ Parmi les monographies existantes concernant les artistes modernes de Transylvanie, nous citons : V. Vătășianu, *Octavian Smilghelschi*, Sibiu, 1936 ; C. Gheorghiu, *Bucovina în pictură. Epaminonda Bucevschi* (La peinture en Bucovine. Epaminonda Bucevschi), in *Boabe de grâu*, V, 9, 1936 ; Th. Ionescu, *Pictorul ardelean Constantin Georgescu* (Le peintre transylvain Constantin Georgescu), in *SCIA*, 2, 1958 ; Banner Zoltan, *Albert Nagy*, Bucarest, 1968 ; Borghida Istvan, *Alex. Ziffer*, Bucarest, 1968 ; A. Nanu, *Sabin Popp*, Bucarest, 1968 ; H. Krasser, *Arthur Coulin*, 1970 ; V. Andreescu, *Elena Popeea*, in *SCIA*, 2, 1970 ; I. Dancu, *Trude Schullerus*, Bucarest, 1970 ; Banner Zoltan, *Mallis Teutsch*, Bucarest, 1970 ; *Expoziția retrospectivă Mallis Teutsch* (catalog), (Exposition retrospective Mallis Teutsch /Catalogue/), Juillet, 1971 ; M. Nadin, *Hans Eder*, Bucarest, 1973 ; Borghida Istvan, *Leon Alex.*, Bucarest, 1973 ; Laszlo Gyula, *Nagy Imre*, Bucarest,

1973; N. Lăptoiu, *Iuliu Podlipny*, Timișoara, 1974; Muradin Jenő, *Iosif Klein*, Bucurest, 1977; R. Șorban, *Aurel Popp*, Budapest, 1978; Grozdan Dorian, *Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare* (Romul Ladea et son monde vaste), Timișoara, 1979; Kémény Zoltan, *Austellung (catalog)* (Kémény Zoltan. Exposition/catalogue/), Wallraf Richartz Museum, Köln, 1967; M. Deac, *Etienne Hajdu*, Bucurest, 1974; Exposition *Hajdu* (catalogue), Musée d'Art de la R. S. de Roumanie, Bucurest, 1979.

² *Grafica elvețiană în România* (catalog) (La graphique suisse en Roumanie/catalogue/), Musée d'Art de la R. S. de Roumanie, 1981.

⁷ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Hamburg, 1978.

⁸ *Experiment Weltuntergang*, Wien um 1900, Kunsthalle, Hamburg, 1981 (catalogue), Prestel Verlag, Munich, 1981.

⁹ W. Hoffman, *op. cit.*, Introduction, p. 6.

¹⁰ H. Krasser, *op. cit.*

¹¹ A. Pavel, *Grafica românească în ultima treime a secolului al XIX-lea* (Graphique roumaine durant le dernier tiers du 19^e siècle), chapitre de *L'histoire des arts plastiques en Roumanie*, III (manuscrit), 1975; Gh. Cosma, *Afișul românesc* (L'affiche roumaine), Bucurest, 1980.

¹² R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, IX, Francfort-sur-le-Main, 1975, p. 26.

¹³ *Expoziția centenarului Aurel Popp* (catalog), (Exposition du centenaire Aurel Popp./catalogue/), Satu Mare, 1980.

¹⁴ Șt. O. Iosif, *Poezii* (Poésies), Bucurest, 1939.

Marquant d'une façon décisive la seconde moitié du XX^e siècle, la mode des foires internationales spectaculaires — ces authentiques encyclopédies populaires de l'humanité, comme les dénommait si judicieusement Werner Hofmann¹ — culminait en 1900 avec ce fabuleux Luna Park ouvert au cœur de Paris où les fétiches des civilisations techniques cotoyaient d'une manière désinvolte les gigantesques expositions d'art, offrant aux peuples des divers continents le moyen de se confronter sous les aspects si divers de l'activité humaine².

Accaparée, à ce moment-là, par les principales nations européennes, la fameuse esplanade des Invalides reflétait l'orgueilleuse concurrence des mirifiques palais édifiés au long de la Seine, un ensemble d'une « étrange cacophonie » d'où la Roumanie se voyait exclue d'emblée, étant donné la réponse tardive du gouvernement roumain à l'invitation de l'Etat français³. En conséquence, la Roumanie dut se contenter d'un recoin sur le Quai d'Orsay, un espace plaisamment entouré d'arbres, considéré favorable à l'« aspect pittoresque » du pavillon roumain⁴.

Finalement, les Roumains se sont assez bien présentés, les suffrages des milliers de visiteurs comblant autant le Pavillon principal que le Restaurant roumain lequel, situé dans un point névralgique du parcours, fut hautement apprécié pour son atmosphère nationale complétée par le petit Kiosque à tabac qui le flanquait, devenant de la sorte un des lieux privilégiés de rencontre « de l'élite française et du high-life étranger »⁵. Enfin, un dernier objectif, notre Pavillon du pétrole, consacré aux nombreuses exploitations minières, se trouvait à Vincennes, près de l'Exposition des Etats-Unis.

Prétentieux à la mesure de son coût énorme, l'allure de l'ensemble roumain n'était en fait pas moins cacophonique, s'intégrant à merveille dans la tonalité généralement discordante⁶.

Dominant du côté officiel, le prestige des actualisations rétrospectives s'amplifiait à vue d'œil, générant un électisme frénétique, les solutions architectoniques proposées s'érigeant en quin-

LA PRÉSENCE À L'ÉTRANGER DE L'ART ROUMAIN AU PREMIER QUART DU XX^e SIÈCLE — LA PARTICIPATION À L'EXPOSITION BIENNALE DE VENISE (I)

Ruxandra Juvara-Minea

tessences stylistiques spécifiques à chacune des nations.

La Roumanie se rangeait à son tour du côté de l'opinion quasi unanime payant aussi — hélas ! — l'honneur de bénéficier de la collaboration de l'illustre Camille Formigé, architecte de la ville de Paris, auteur du Palais des Beaux-Arts à l'Exposition universelle de Paris en 1889. Celui-ci, s'inspirant des formes byzantines, avait mélangé *tale quale* des éléments de structure et de décoration empruntés à la cathédrale de Curtea de Argeș, à l'église « Trei Ierarhi » de Jassy et au monastère de Hurezi pour l'édifice pompeux du Pavillon royal⁷, optant en ce qui concerne le Restaurant — censé ressembler à nos vieilles maisons du terroir — pour des éléments du monastère d'Antim (de Bucarest) et des églises « Sfintul Gheorghe » de Hirlău et « Sfintul Nicolae Domnesc » de Jassy.

Tributaire, bien entendu, de la même mode « rétro », seul le Kiosque à tabac fut construit d'après les plans d'un architecte roumain — le jeune Petre Antonescu, récemment diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris ; ayant recours à la structure des vieilles fontaines autochtones, le jeune architecte roumain réussit une interprétation personnelle ornant plaisamment la façade du petit bâtiment de plaques en céramique émaillée⁸.

Conditionnés par l'apparence fastueuse des extérieurs, les aménagements intérieurs, surchargés et prétentieux, s'avéraient toutefois en parfaite concordance avec les critères du jury, apportant à la Roumanie des distinctions et des médailles pour bon nombre de produits exposés⁹. Savamment disposés, ceux en provenance de différents métiers artisanaux étaient réunis dans le Pavillon principal qui abritait, en dehors des compartiments réservés à l'enseignement, de nombreux produits manufacturés dans les ateliers de

tissage en œuvre auprès les monastères de Hurezi, Agapia et Văleni, auxquels s'ajoutaient ceux des Ecoles des Arts et Métiers de Bucarest, Jassy et Craiova, la décoration des différentes salles étant scrupuleusement surveillée par l'architecte Ion Mincu, à ce moment-là professeur à l'Ecole des Arts et Métiers de Bucarest et membre du Comité d'Organisation de l'Exposition¹⁰.

Quant aux œuvres d'art sélectionnées pour être incluses dans l'immense exposition internationale du Grand Palais des Beaux-Arts, le groupage

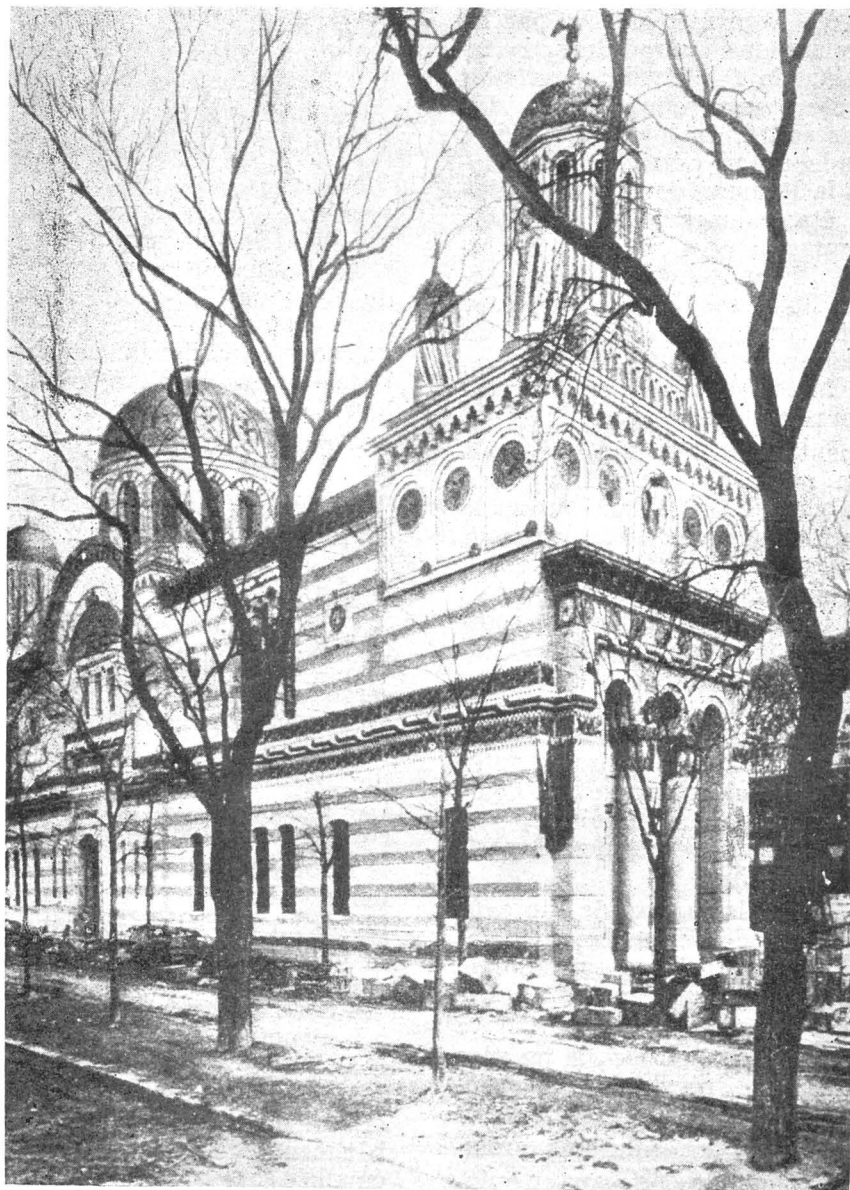


Fig. 1. Le Pavillon royal roumain à l'Exposition universelle de Paris 1900. Arch. Camille Formigé.

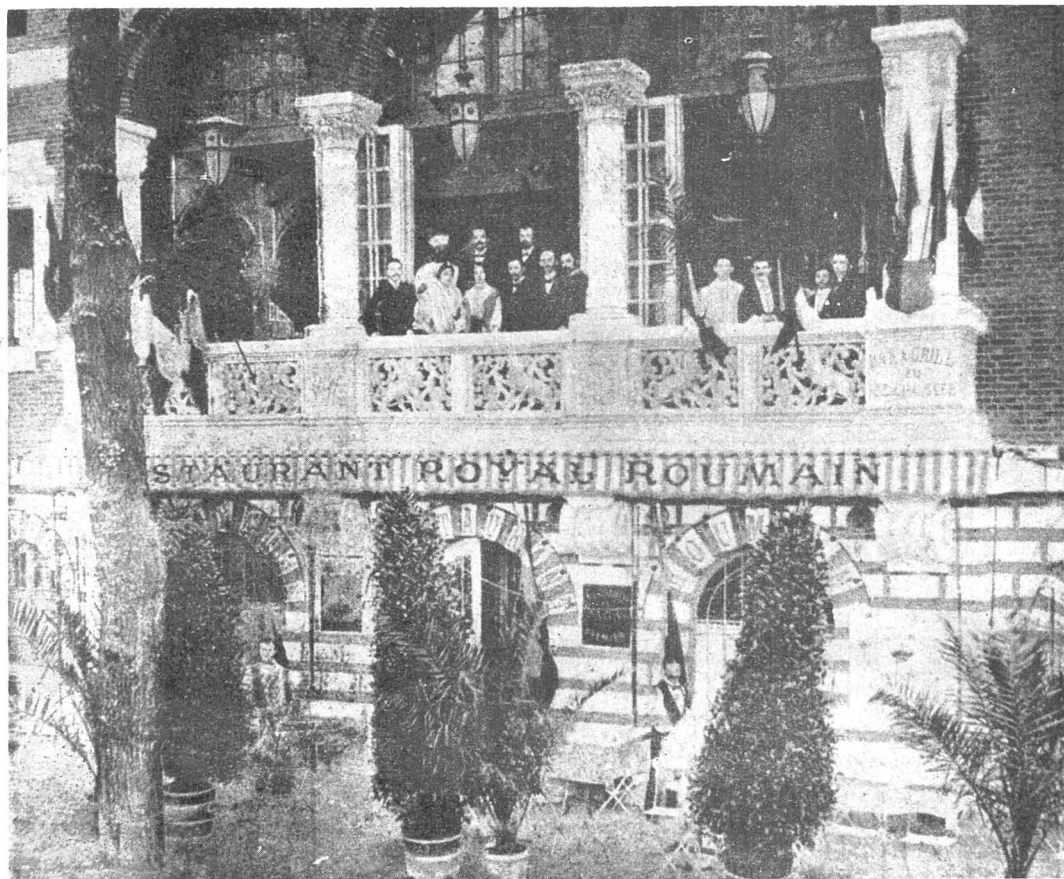


Fig. 2. Le Restaurant roumain à l'Exposition de Paris 1900. Arch. Camille Formigé.

initial englobait 112 pièces — peintures, sculptures, quelques pièces appartenant aux arts graphiques (dessins, gravures, une lithographie et plusieurs projets d'architecture représentant des monuments publics et des projets de restauration); le Comité d'organisation de la section roumaine comprenait trois personnalités d'exception : le peintre Nicolae Grigorescu et les architectes Ion Mincu et George Sterian¹¹.

Seulement, de ce côté, les résultats ne se révélèrent pas tout aussi satisfaisants. Quelque vaste et disponible s'avérât l'espace du Grand-Palais, il s'en fallait de peu le voir éclater sous l'avalanche incoercible d'œuvres, dont la plupart étaient françaises. Les hôtes, s'étant réservé la part du lion avec les gigantesques expositions rétrospective et centennale, cédaient généreusement aux autres nations les salles excédantes pour y concentrer, tant bien que mal, les pièces de résistance de l'art de leurs

pays dans une ample exposition décennale¹².

L'atmosphère maussade et vétuste, la morgue emphatique affichée avec ostentation dans quelques importantes sections — comme par exemple celle de l'Allemagne — susciteront d'ailleurs, l'explicable réserve de l'un des plus influents chroniqueurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, Léonce Bénédict, souvent déçu par l'abondance des œuvres académistes préférées par les jurys officiels au détriment des pièces représentatives des jeunes écoles modernes, sous-évaluées ou même complètement éliminées des sélections¹³. On rencontrait tout de même sur les cimaises assez de chef-d'œuvres — des grands précurseurs du XIX^e siècle jusqu'à Manet, Gustave Moreau, Degas et les impressionnistes, de Menzel et Franz von Stuck jusqu'à Sargent et Whistler, auxquels s'ajoutaient ceux de Khnopff et Laermans, Burne-Jones et Segantini et bien d'autres¹⁴.

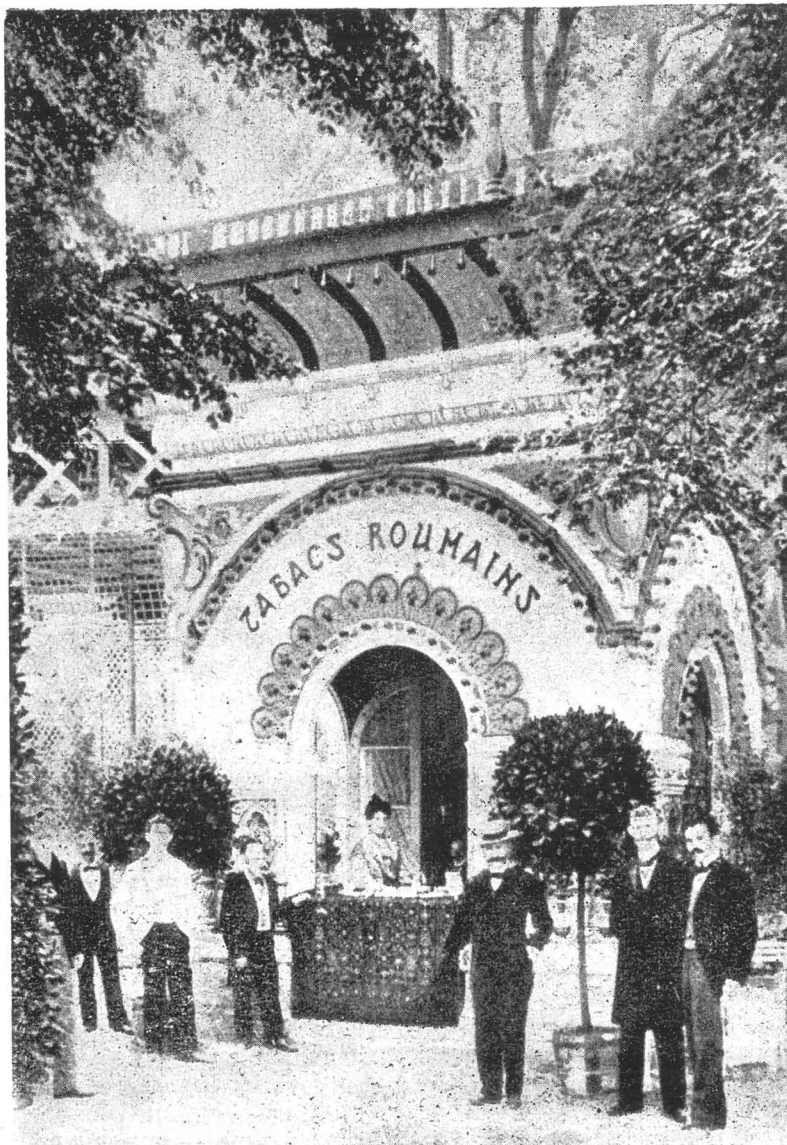


Fig. 3. Le Kiosque du tabac. Exposition universelle de Paris 1900. Arch. Petre Antonescu.

Dans ces conditions, notre pays devait, bien sur, « savoir gré » aux organisateurs pour leur « paternelle sollicitude » ; ceux-ci avaient mis à la disposition des artistes roumains deux petites salles séparées par un paravent, ayant aussi « la chance unique » de posséder une cabine téléphonique juste à l'intérieur, l'espace d'exposition s'amplifiant donc non seulement avec les parois de celle-ci mais, de plus, avec la place disponible au-dessous du grand escalier (il s'agit de l'escalier reliant l'étage au hall principal où étaient exposées les statues), endroit privilégié

pour quelques pièces de sculpture, progressivement recouvertes d'une mélancolique poussière ¹⁵.

On peut comprendre pourquoi, arrivé sur les lieux, Nicolae Grigorescu s'abstiendra de présenter ses œuvres pretextant un mal inopiné — quoique la sélection déjà préparée et mentionnée dans le Catalogue spécial de la Roumanie et même dans le Catalogue général des expositions eût compris vingt de ses meilleures toiles ¹⁶.

Son absence sera considérée, par les commentateurs roumains, comme un manque irréparable. Profondément

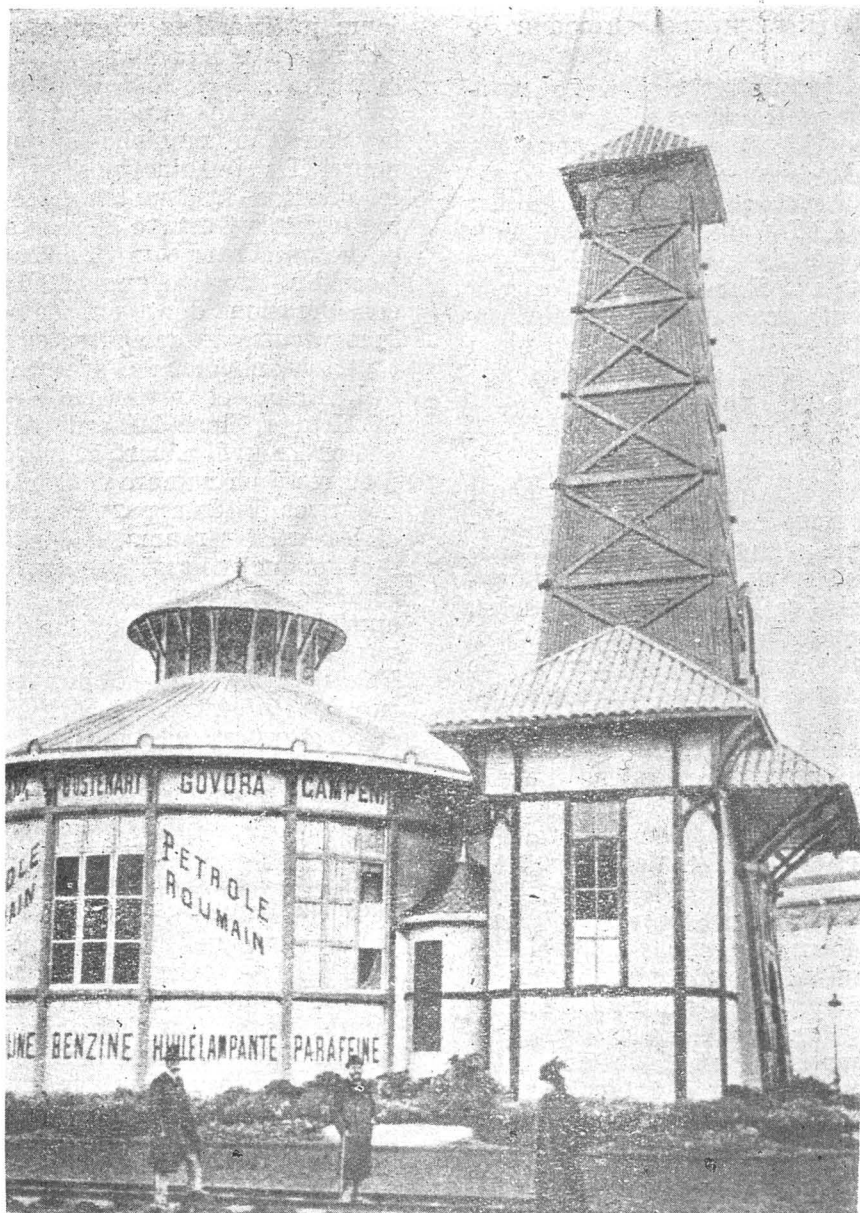


Fig. 4. Le Pavillon du Pétrole. Constructeur Victor Daix.

perplexes, ils se demandaient comment il avait été possible, dans une manifestation d'une telle envergure, d'ignorer « les éléments les plus vigoureux de notre art » — Nicolae Grigorescu, Ioan Andreescu et, bien entendu, George Demetrescu Mirea¹⁷.

Ainsi privée des « personnalités » qui auraient eu le moyen de nous soutenir convenablement dans le jury international et, par conséquent, des possibles médailles importantes — distribuées d'ailleurs assez magnanimement si on

se rappelle une blague qui circulait alors et qui considérait le « clou » de l'Exposition de 1900 comme étant « un exposant qui n'avait pas reçu de prix » —, la section roumaine figurait, *volens nolens*, avec les principaux représentants des jeunes générations : quelques-uns récemment rentrés au pays après des études parachevées à Munich ou à Paris, d'autres étant encore en train d'étudier à l'étranger et bénéficiant même — comme Kimon Loghi, Hippolyte Strâmbulescu, Th. Pallady,

etc. — d'ateliers propres au cœur de Paris¹⁸.

A force d'examiner la liste de participants, on est frappé avant tout par le peu de considération qu'on octroyait à Ștefan Luchian — individualité prééminente assez « étouffée par le milieu artistique de Bucarest » — présent seulement avec deux pastels. Intitulés *Lever de lune* et *Retour de l'eau*, ceux-ci s'intégraient aux œuvres marquées par l'empreinte stylistique de Grigorescu perceptible durant la première époque de création du jeune peintre¹⁹.

Encore décelable dans le second pastel ci-dessus, quoique dissimulée sous la maîtrise de la mise en page du motif et sous le tracé de l'écriture déjà indubitablement personnelle, cette influence apparaissait subordonnée à des tendances symbolistes dans le premier pastel, qui impliquait les inflexions poétiques et subjectives typiques de l'espèce de la « Stimmung » qui s'impose vers la fin du XIX^e siècle²⁰. Indifférents aux pièces de dimensions aussi réduites, les comptes rendus contemporains fournissaient, en revanche, des détails savoureux sur l'habituelle allégorie historique de proportions « colossales » — notamment *La Fortune distribuant les bienfaits à la Roumanie après la guerre d'indépendance* : l'énorme toile, installée d'une manière « avantageuse » sous le nez même des visiteurs, offrait à Michel Simonidy, un des jeunes peintres alors appréciés, (délégué de notre pays à la Commission Internationale, il reçut une médaille d'argent) le moyen de faire valoir l'aisance qu'il déployait à « barbouiller ses corps, les précipitant les uns contre les autres en rythmes wagnériens »²¹.

D'ailleurs, non seulement le mirage des réalités transfigurées sous l'effet des élans romantiques renouvelés, mais aussi l'attraction du fabuleux, l'ouverture vers l'ambiguïté de mondes idéaux, ayant l'énigmatique intensité du rêve peuplé de créatures étranges et séduisantes émanant une grâce raffinée et décadente se laissaient déjà entrevoir, de façon plus ou moins explicite, dans plusieurs des œuvres des jeunes artistes roumains ayant une bonne réputation à l'époque, beaucoup d'entre eux aujourd'hui presque complètement enfouis dans un oubli qui n'est pas tou-

jours justifié. Les retentissantes expositions des indépendants, la mémorable scission de la Société des artistes français, les manifestations hétérogènes de la Sécession munichoise qui avaient nourri les imaginations et, de plus, le prestige fascinant exercé par des maîtres tels Gustave Moreau ou George de Feure, Franz von Stuck ou Arnold Böcklin, prestige auquel s'ajoutait la considération dont on entourait les innovateurs de moindre envergure — toutefois outsiders de l'académisme officiel, rigide et monotone — du genre de Henner, René Ménard, Aman-Jean, Victor Prouvé, Albert Besnard et bien d'autres (bon nombre en sont mentionnés avec intérêt par les intellectuels et les artistes roumains dans les écrits de l'époque) ne sont pas sans avoir des répercussions profondes, saisissables aussi dans quelques-unes des œuvres que nos artistes présentaient au Grand Palais du Champ-de-Mars. Comme ces subtiles interférences stylistiques ont été déjà minutieusement analysées dans les ouvrages consacrés au symbolisme roumain, nous n'y insisterons pas, nous résumant à mentionner quelques-unes des pièces qui attestaient la consonance de l'art roumain avec l'art européen contemporain.

Par conséquent, si Arthur Garguromin Verona comptait encore sur la réputation solide du genre allégorique misant surtout sur sa grande toile *Spes aeterna dea* — un sujet que le commentateur roumain considérait « banal », avec des prétentions de « philosophie », l'expression ne s'élevant pas à la hauteur de la conception —, l'intérêt toujours croissant, dû à la publication des œuvres d'Eminescu et Petre Ispirescu, pour les contes et les vieilles légendes du pays servira comme source d'inspiration à des artistes tels Nicolae Gropeanu : *Les enfants aux cheveux d'or* d'après *Înșiră-te mărgărite* (Perles, enfileriez-vous) ou Nicolae Troteanu : *Conception du bel enfant de la larme*, évidemment d'après le récit de Mihai Eminescu, la solution plastique évoquant ici une émotion efféminée « de veillée », ou, enfin, Gabriel Popescu avec sa *Légende roumaine*. D'autre part, les thèmes mythologiques et l'iconographie chrétienne trouvaient audience non seulement chez un technicien érudit « imbu

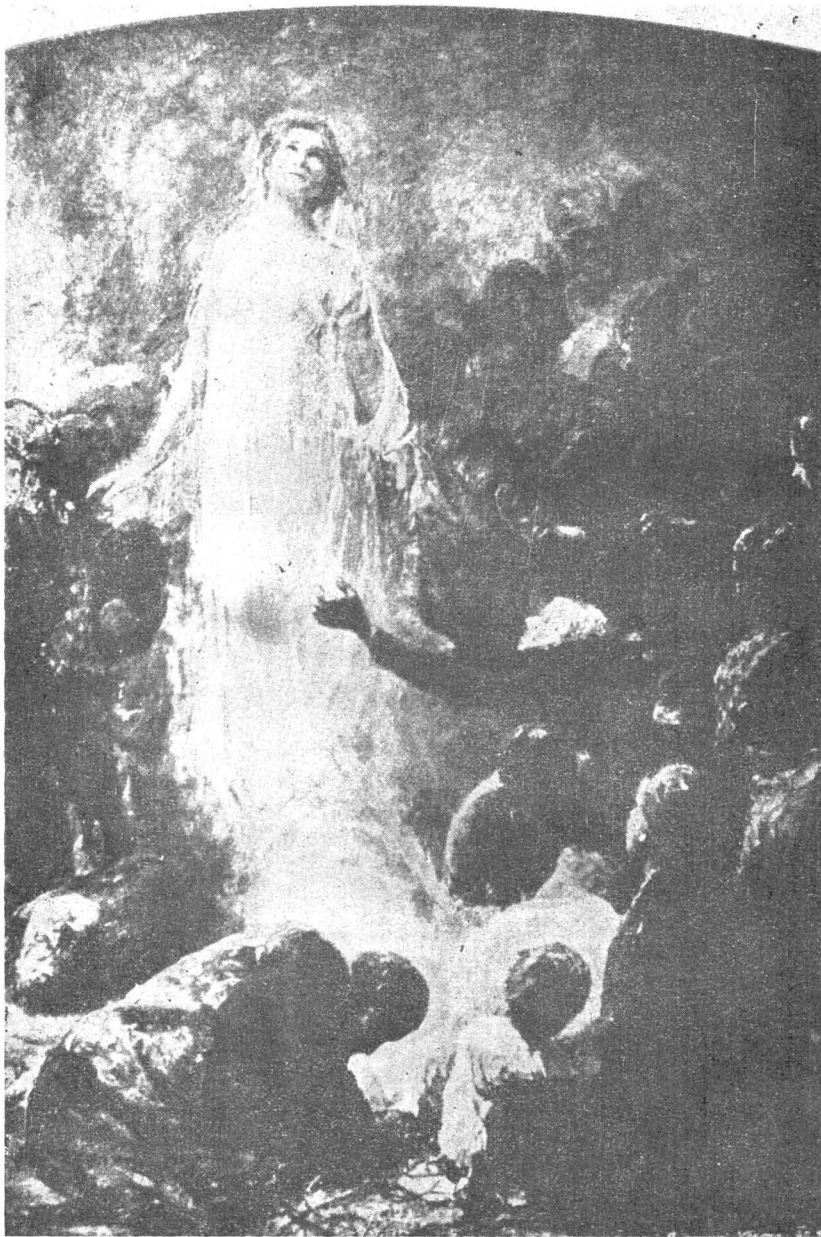


Fig. 5. Arthur Garguromin Verona. *L'espérance* (*Spes aeterna dea*).

de classique, de la beauté de la ligne pure » comme Dimitrie Serafim (*Suzanne au bain* et *Religieuse orthodoxe en prière* — ce dernier tableau, attirant d'ailleurs le plus l'attention des visiteurs, apportera à l'auteur situé dans l'ombre de Henner une honorable médaille de bronze —) mais aussi chez les artistes d'une autre facture, d'une originalité authentique, tels Theodor Pallady, ou le romanesque Kimon Loghi; les deux, plutôt sensibles aux

projections de leurs propres mondes imaginaires, n'obligeront pas leur fantaisie à un cantonnement trop strict dans des limites très rigoureuses. Pallady avait en effet exposé une *Etude pour une tête de Christ*, mais à côtés de celle-ci le saisissant *Repentir* exhalait une spiritualité autrement fervente — les traits creusés, la noble humilité du Fils prodigue menant l'immagination vers Parsifal agenouillé à la frontière du royaume damné de Klingsor — et puis



Fig. 6. Kimon Loghi, *L'Orientale*.

aussi *Juana* et son atmosphère nostalgique directement tributaire de Gustave Moreau et le dessin léonardesque intitulé *Lucile* laissaient voir d'autres directions de ses préoccupations²². Quant à Kimon Loghi, macédonien d'origine, imbu d'idéalisme munichois, il rêvait d'une ambiance exotique propice à *Iphigénie (en Tauride)*, mais se pamait aussi devant la séduction langoureuse de son *Orientale* vêtue à la manière de la Renaissance²³. L'écho de l'intimisme typique « fin de siècle » proliférant à l'infini autour de la femme, de sa présence adulée en toutes sortes d'hypostases et états d'âme imbues de mélancolie, ou suscitant des attitudes de grâce affectée et mondaine, résonnera distinctement dans les œuvres de Nicolae Vermont (l'aquarelle *L'endormie*), de Hippolyte Strâmbulescu (*Souffrance intime*), de Nicolae Gropeanu (les pastels *Candeur* et *Entre chrysanthèmes*) ou de Mihail Simonidy.

La peinture de ce dernier, intitulée *Parfum d'hiver*, dégageant une saveur douceuse de coquette nostalgique, en quelque sorte rappelant *L'automne* de Victor Prouvé, avait été déjà remarquée deux ans auparavant au Salon parisien. On la retrouve parmi les œuvres roumaines reproduites dans le Catalogue général, en compagnie de *Juana* et de *Lucille* de Pallady, de la *Religieuse en prière* de Dimitrie Serafim et du tryptique d'Irène Deschly intitulé *Chant*, celui-ci composé de trois portraits de jeunes femmes aux expressions de rêverie sensuelle ayant autour de la tête des auréoles de feuilles et de papillons²⁴.

Enfin, parmi les sculptures qui avaient représenté la section roumaine, se détachaient *Le faune* baroque et expansif d'Oscar Spaethe et surtout les deux statuettes du jeune Fritz Storck, *Tentation* et *Innocence*; quoique trop respectueuses de l'académisme allemand, ces

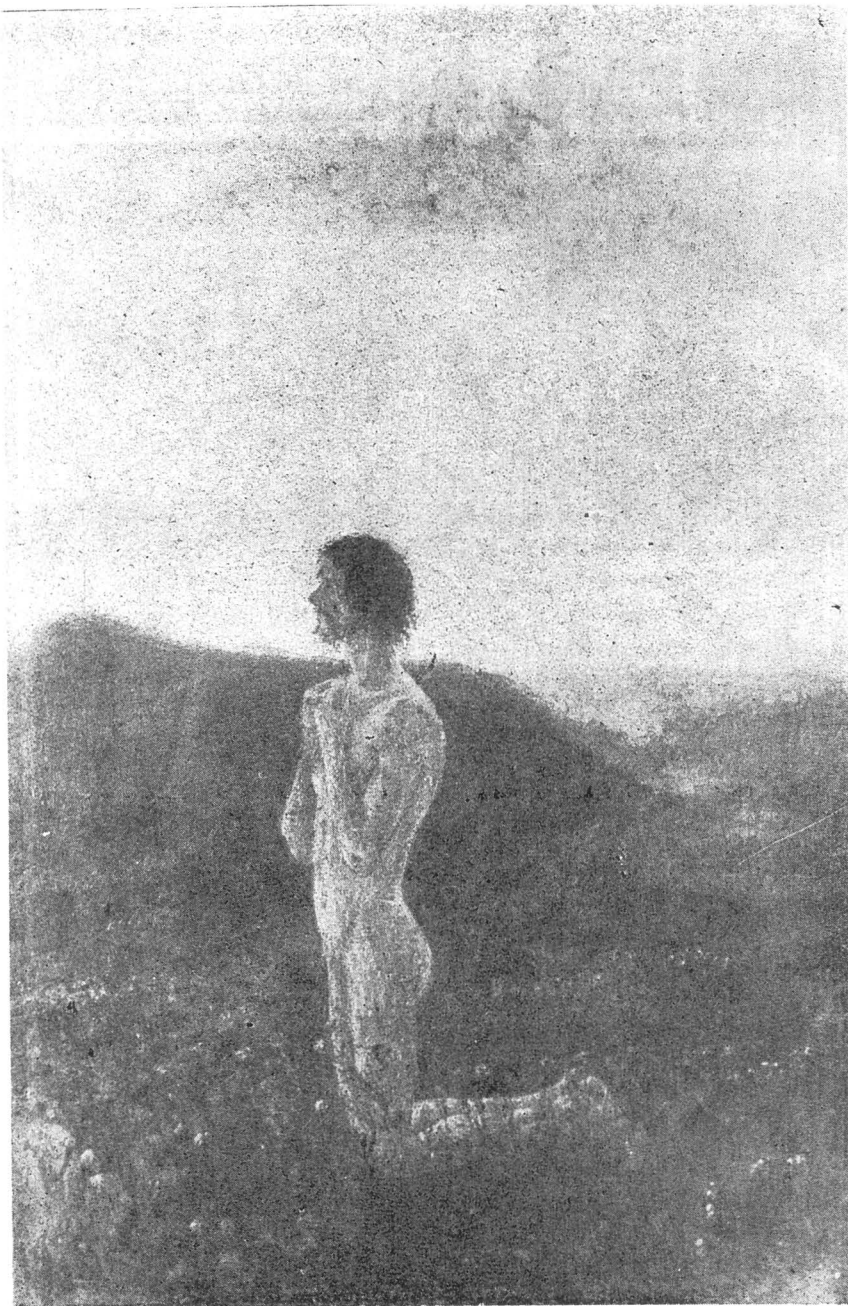


Fig. 7. Theodor Pallady, *L'enfant prodigue*.

pièces détonant de l'application et une «grande habileté» du modelage, ont été distinguées d'une médaille d'argent²⁵.

A peu près négligés par les commettateurs roumains, les exposants comptaient encore plusieurs noms; Artachino avec un paysage «état d'âme» du monastère de Cernica, Nicolae Grant sensible à la «poésie des fleurs», mains médiocre en paysage, George Mărcu-

lescu et Pericle Capidan dont les personnages ont l'air «d'attendre le photographe» et finalement quelques familiers des manifestations de la Société «Cercul artistic» (le Cercle artistique), association restant à cette période dans une prudente expectative aussi bien à l'égard de la rigidité agréée par les directions officielles que relative-

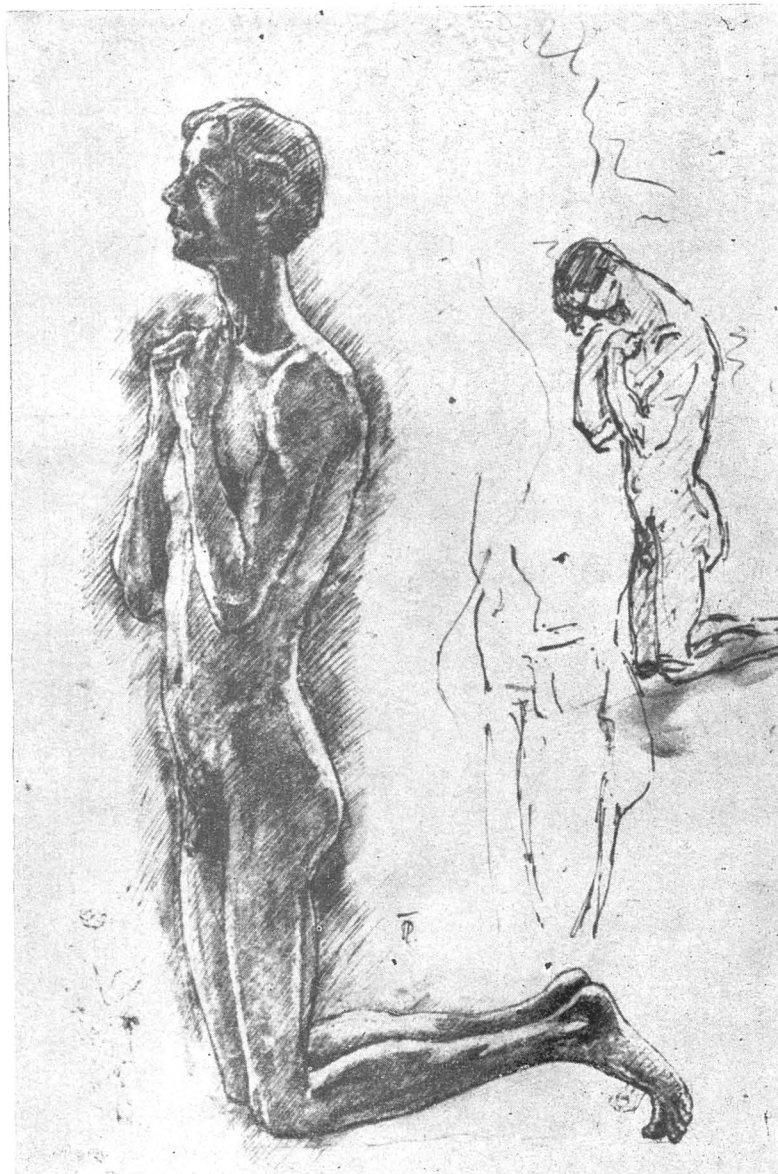


Fig. 8. Theodor Pallady, *L'enfant prodigue* (esquisse d'étude).

ment à un éventuel engagement dans les problèmes artistiques de l'époque de cette actualité d'expression promue par les indépendants — comme Titus Alexandrescu, Jean Alpar, Eugen Voinescu.

On reprochait, en général, aux artistes que malgré leur talent, ils tatonnaient (« ils ne savent pas ce qu'ils veulent »), qu'ils devraient « commencer à sentir et à concevoir d'une manière roumaine », afin de corriger à l'avenir « l'impression sommaire produite par nos expositions en comparaison avec celles des autres

nations »; pour cette raison, « les commentateurs étrangers ont à peu près ignoré la peinture roumaine »²⁶.

En effet, la sélection s'avérait décevante, incapable de faire ressortir une hiérarchie des valeurs bien précisée et pertinemment soulignée par un nombre différencié d'œuvres de haute qualité et, d'ailleurs, elle avait provoqué le profond mécontentement des jeunes artistes, certifiant, en l'absence d'une autorité critique réellement compétente et d'un goût sûr, la même hésita-

tion à déceler le filon pérenne de l'art roumain moderne.

Manifestée précédemment aussi dans les expositions de Bucarest, une indécision pareille, amoindrissant les résultats, avait tempéré la portée des tentatives renovatrices que s'étaient proposées les fondateurs de la société artistique « *Ilcana* »²⁷. En revanche, tout de même, les représentants les plus marquants de la direction académiste — George Demetrescu Mirea, Constantin Stăncescu et Costin Petrescu — avaient été éliminées, eux aussi, de l'exposition de Paris.

Malgré les imperfections, on observait quand même un certain détachement des sangles trop étroites du langage plastique vénéralisé dans les salons officiels, de la routine habituelle ayant recours à la thématique conventionnelle, à l'anecdotique que le grand public appréciait, au nom d'une perméabilité accrue au ferment régénérateur de la nouvelle sensibilité contemporaine.

La création, en 1901, de la Société de la Jeunesse artistique (« *Tinerimea artistică* ») correspondait donc non seulement à l'impulsion contestataire des jeunes plasticiens qui entouraient Luchian afin de se consacrer généreusement au développement de l'art national, mais aussi à leur nouvelle ouverture vers l'extérieur, à leur croissante disponibilité pour les idées révolutionnaires véhiculées dans les territoires de la « bohème », à l'attention qu'ils vont de plus en plus accorder aux questions du métier, aux effets de langage, réceptifs aux transformations des conceptions esthétiques, aux implications des changements du goût, facilement saisissables dans les grands centres européens, riches d'une vie culturelle effervescente, d'où ils venaient²⁸.

Fermement décidée à s'imposer par les expositions qu'elle présentait régulièrement chaque année, la nouvelle Société s'efforçait d'obtenir son propre statut et, implicitement, l'autorité morale qui pouvait lui garantir la survie, même au prix d'une inévitable indulgence envers les préférences des privilégiés, alimentant leurs appétences, superficiellement esthétisantes, pour les sujets symbolistes à la mode du jour.

Événements fébrilement attendus, suscitant de vifs commentaires immédiats — souvent contradictoires — de

la plupart des chroniqueurs de l'époque, les expositions périodiques de « *Tinerimea artistică* » rassembleront néanmoins — surtout durant l'intervalle précédant la première guerre mondiale — les meilleures réalisations des artistes de la jeune génération, constituent un des noyaux essentiels autour desquels se cristallisera le phénomène culturel roumain de cette période.

D'autre part, l'écho des événements artistiques de l'étranger, grâce à l'afflux des publications et des revues européennes toujours plus nombreuses, déterminera l'instauration d'un climat d'émulation favorisant aussi la réviviscence des aspirations concernant la consécration internationale tant désirée.

Inserée dès le commencement dans son Statut établi en décembre 1901, la perspective de la participation collective des membres de la Société aux manifestations internationales se réalisera pour la première fois en 1903, lorsque le ministre des Cultes et de l'Enseignement Public, convaincu par le succès de la fastueuse exposition annuelle aménagée au palais de l'Athénée, exposition qui comptait cette fois-ci aussi les œuvres de quelques invités de renom, notamment Nicolae Grigorescu en qualité de membre d'honneur et le sculpteur suédois Carl Milles encore à Paris à l'époque, permettra aux sociétaires de représenter notre pays à l'Exposition royale internationale d'Athènes²⁹.

Encouragée par la considération toute particulière qu'on avait accordée en Grèce aux artistes roumains (le peintre Kimon Loghi, souvent vanté à cette époque pour ses fantaisies poétiquement évocatrices pendant « entre la vieille Hellade et la Cythère moderne », avait été nommé son seulement membre du jury spécial roumain mais aussi du jury international)³⁰, la Société s'était obstinée, malgré les impédiments, à représenter notre pays à l'Exposition internationale de Munich, de 1905, supportant même de ses propres fonds le coût de la participation, vu que le gouvernement roumain avait refusé de se présenter officiellement³¹.

Toutefois, la sélection proposée n'a pas bénéficié, probablement, d'un accueil trop cordial — malgré la présence d'une œuvre maîtresse comme les *Chry-*



Fig. 9. Mihail Simonidy, *Parfums d'hiver*.

santhèmes d'automne de Ștefan Luchian parmi les pièces envoyées — car au lieu des deux salles promises initialement, la Roumanie reçut seulement un espace minime, inclus dans la section autrichienne, ce qui suscita un vif mécontentement dans le pays ³².

Non découragé, grâce, à la vaste expérience qu'il avait acquise à la suite de ses fréquentes participations antérieures aux expositions du Glaspalast de Munich ³³, le sculpteur Fritz Störck engageait, une année plus tard, en 1906, une correspondance — toujours au nom de la société « Tinerimea artistică » — avec le professeur Antonio Fradeletto, secrétaire général de l'Exposition biennale internationale d'art de Venise.

Inaugurée en 1895, cette ample manifestation bénéficiait déjà d'une renommée retentissante, rivalisant de prestige

avec les Salons annuels des grands centres européens ³⁴.

Organisée tous les deux ans et régulièrement inaugurée avec tout le faste spécifique de l'époque, la Biennale vénitienne s'était imposée non seulement par la multitude des artistes invités et le nombre de pays étrangers participants — y compris les États-Unis d'Amérique — mais aussi par les prix et les médailles qu'elle distribuait abondamment aux artistes appréciés.

Certes, un regard rétrospectif jugera les premières Biennales comme étant directement influencées par l'apathie de la vie artistique d'Italie — inévitablement assujettie à l'hostilité des conditions historiques qui avaient empêché l'unification intégrale de l'État jusqu'en 1871 ³⁵. Considérées en général tributaires du même caractère conformiste « de Salon », ces expositions s'avéraient plus apparentées aux conceptions traditionnelles — bienveillan-

tes donc pour l'académisme et le réalisme bourgeois et, éventuellement, receptives au symbolisme « fin de siècle » — qu'intéressées réellement par les courants et les personnalités marquant d'une façon décisive le parcours accidenté de l'art moderne ³⁶.

La réputation toujours croissante de la Biennale de Venise sera la conséquence, de l'habile politique de Fradeletto qui, ayant l'intuition, dès 1906, d'un possible co-intéressement des nations étrangères, s'ingéniait à les inviter à élargir avantageusement leurs expositions dans des pavillons propres devant être construits selon le goût de chaque nation sur la surface de l'immense territoire des Giardini di Castello, offert par la municipalité de Venise ; les œuvres des divers pays étaient jusqu'alors présentées, comme celles des Italiens, dans le Pavillon central (dénommé au début « Pro Arte », ensuite « Italia »), palais spécialement édifié à cette occasion dans l'enceinte des susnommés Jardins du Château ³⁷. Premier amateur, la Belgique allait déjà bénéficier d'un pavillon de ce genre à la Biennale de 1907, tandis que, en attendant de suivre son exemple, les autres nations continueront à recourir aux salles disponibles du Pavillon italien ³⁸.

Fritz Storck s'enquerra à son tour sur la distribution de ces espaces inoccupés dans la lettre du 16 août 1906 qu'il adresse au secrétaire général de la Biennale, sollicitant au nom des artistes de « Tinerimea artistică » la possibilité d'exposer en groupe, ce qui impliquait sans doute l'attribution d'une section du Palais central pour y représenter ainsi la Roumanie ³⁹. Bénéficiant alors du bienveillant patronnage de la Princesse Marie — intéressée à manifester ses propres velléités créatrices dans un cadre organisé —, la Société des jeunes artistes roumains avait probablement toutes les chances d'obtenir de l'Etat le support matériel nécessaire pour participer à la Biennale, malgré l'opposition acharnée des officiels. Affable, Fradeletto répondit promptement, au nom du Conseil, exprimant ses regrets de ne pas être en mesure d'accepter la proposition de Storck, étant donné le retard de la requête et l'espace malheureusement limité car, afin d'offrir au public une idée exacte sur le mouvement



artistique (international sous-entendu), ils se voyaient obligés d'inviter les différentes nations « à tour de rôle ».

Pour l'année suivante (1907) la répartition des salles étant déjà décidée, avec regret et à contre-cœur, ils devaient renoncer « au concours de votre noble pays qui est lié au nôtre par des liens fraternels de tradition et de race ». En conclusion, le secrétaire général remerciait pour la requête qui les honorait, mais toutefois il s'abstenait de s'engager à formuler une invi-

Fig. 10. Ștefan Luchian, *Retour de l'eau (Femme à la palanche)* (pastel).

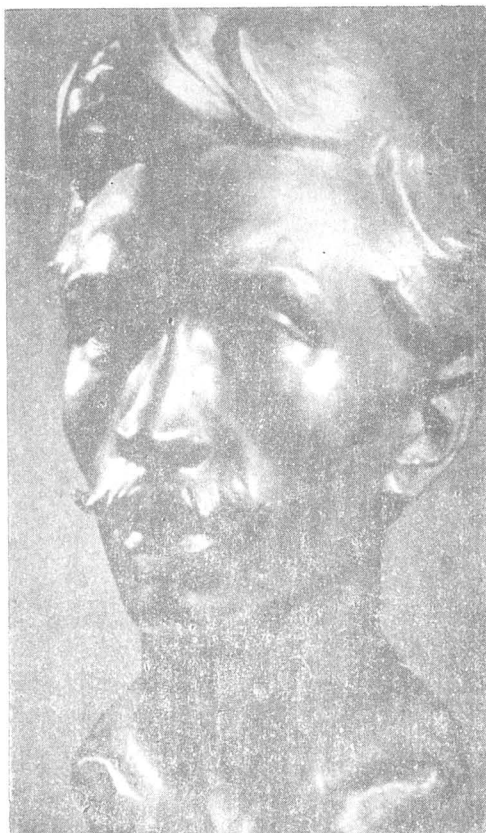


Fig. 11. Frederic Storck, *Portrait du compositeur Alfons Castaldi* (bronze).

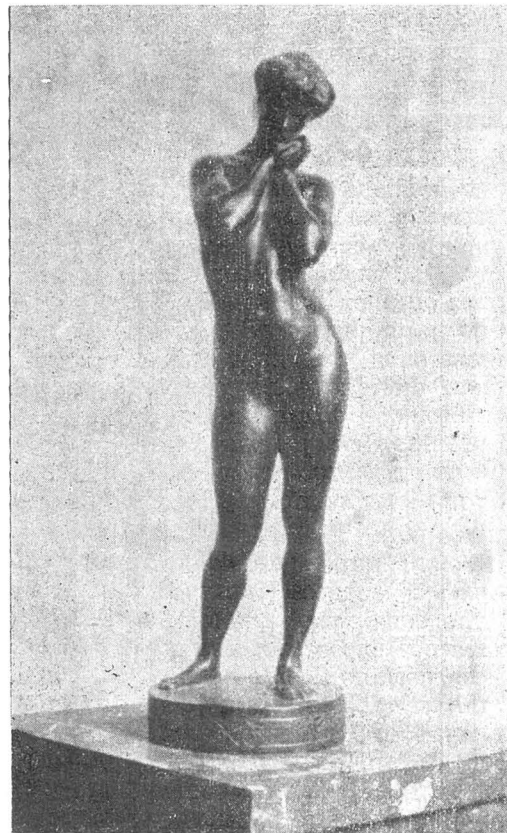


Fig. 12. Frederic Storck *Rêveuse (Pe ginduri)*. (bronze).

tation ferme pour l'édition suivante de la Biennale ⁴⁰.

Du catalogue de la VII^e Exposition de 1907, on apprend par contre que Fritz Storck avait néanmoins participé à la Biennale, étant invité individuellement à présenter deux œuvres : *Le portrait du compositeur Alfons Castaldi* et une statuette intitulée *Pe ginduri* (La rêveuse) (pareillement en bronze) ⁴¹.

La sensibilité du modelage, la précision des détails, la composition équilibrée attirèrent l'intérêt du critique italien Vittorio Pica le déterminant à inclure la reproduction de la statuette dans son ouvrage concernant l'Exposition vénitienne ; enchanté de signaler la présence de l'artiste roumain, qui avait parachevé son instruction à Munich, il appréciait surtout le « souple nu de femme dont la sévère étude académique, non exempte d'une certaine empreinte allemande toute récente, s'adoucit en quelque sorte, ce qui, accroit son charme » ⁴².

L'intérêt accordé à l'œuvre de Storck est d'autant plus notable si on se rappelle qu'à la VII^e édition de la Biennale figuraient parmi d'autres sculptures *Le Penseur* de Rodin, *La Maternité* de Constantin Meunier et *La Prière* de Georges Minne, tandis que la peinture — quoiqu'on ait « oublié » pour le moment Degas, Monet, Renoir et qu'on n'ait pas tâché de procurer quelques pièces significatives de Toulouse-Lautrec ou de Gauguin — englobait toutefois les noms de Vuillard, Signac, Fantin-Latour, Le Sidaner dans l'exposition française ⁴³, l'Anglais américanisé John Sargent (chez les Anglais), Serov, Malliavin et Vrubel (dans la section russe). Dignes d'être mentionnés s'avéraient aussi Laermans, Evenspoel, Ensor, Khnopff ou Jean Delville, représentant la Belgique qui inaugurerait alors sa première manifestation d'envergure dans le pavillon individuel, construit selon le projet de l'architecte Leone Snyers ⁴⁴.

Essentiellement marquée, pour le moment, par les excès du décadentisme tellement apprécié à l'époque, l'Exposition vénitienne pouvait se vanter en premier lieu du faste prétentieux de l'aménagement du Palais récemment pourvu de vastes panneaux décoratifs (la VII^e Biennale consignait l'introduction de la décoration murale en tant que nouvelle forme de peinture); le Salon central reçut donc, les immenses surfaces monochromes de Giulio Aristide Sartorio, intitulées *La Lumière*, *Les Ténèbres*, *L'Amour* (ou *La lutte entre la Chasteté et la Luxure*) et *La Mort*, auxquelles s'ajoutaient les décorations de Galileo Chini pour l'étrange «Sala del Sogno»⁴⁵. Point central d'attraction, la tant discutée «Salle du Rêve» offrait une réunion internationale d'œuvres spécifiques du goût chavirant et pathétique typique «fin de siècle», certaines pièces portant déjà les signes d'une sensibilité visionnaire, prémonitoire des futures impulsions du subconscient dans l'art métaphysique et surréaliste.

Plus intéressantes que les œuvres symbolistes présentées dans cette salle (on remarque les frappants *Monstres* sculptés de Serafin Sudbinin) apparaissaient quelques peintures qu'on dirait surréalistes «avant la lettre»: une toile hallucinante de Marius de Maria représentant des *Moines aux orbites vides*, ou les petits tableaux d'Alberto Martini *Nocturne* et *En Dormant*; Vittorio Pica signalait dans ces derniers «un langage réellement nouveau et réellement personnel», l'artiste s'avérant d'ailleurs aussi dans le domaine de l'illustration du livre — le dessin à la plume *La Beauté de la femme* semble digne de Dali — possesseur d'un style tout aussi «marquant, subtil et ultra-raffiné» qui le situe dans la filiation de Beardsley et de Rops⁴⁶.

Quant aux prix octroyés — le choix des lauréats, souvent influencé par le renom acquis antérieurement dans les Salons européens est considéré aujourd'hui comme une des déficiences majeures de l'activité de la Biennale durant les deux premières décennies du XX^e siècle — cette fois-ci, de même, les grandes médailles,

instituées depuis la V^e édition de 1903, furent attribuées (à l'exception de Charles Cottet, Frank Brangwin et John Sargent) à des artistes ultérieurement exilés dans les dépôts⁴⁷.

Après ce début prometteur, la participation de la Roumanie aux expositions de Venise s'interrompt.

À la déception du refus s'ajoutait une certaine indolence retardant la reprise du protocole des formalités d'engagement d'autant plus délicates vu que la politique du conseil directeur de la Biennale poursuivait son but — celui de dégrèver le Palais des innombrables invités surenchérissant sur les avantages des pavillons nationaux. Comme ces pavillons devaient être édifiés aux frais des Etats futurs possesseurs, face au primat des multiples problèmes économiques intérieures, le gouvernement roumain aurait sûrement refusé les fonds nécessaires à une telle entreprise, ce qui explique l'inertie des artistes.

De plus, les efforts croissants exigés par l'ouverture annuelle des expositions de «Tinerimea artistică» et la contre-offensive obstinée des artistes «bien situés» du groupe adverse, adeptes des idées officielles conservatrices, conduiront inévitablement à la multiplication des compromis, des divergences qui désuniront les membres de la Société, contribuant à accentuer son profil incertain, en attendant que le filon authentique, vigoureux de l'art roumain se détache du magma amorphe et stagnant des épigones.

Plus ou moins superficielle et surtout hésitante, la critique, fréquemment à la merci des amateurs et dilettantes, se voyait pour l'instant en difficulté; incapable, maintes fois, de discerner la voie la plus authentique de l'art national entre les habitués du Salon rétrograde et cosmopolite, entre les pâles disciples de Nicolae Grigorescu et l'avant-garde confuse des indépendants, elle s'avérait encore impuissante à trouver les arguments nécessaires pour soutenir avec compétence et autorité la cause des participations internationales.

¹ Cf. Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974, p. 86 et suiv.

² Sur ce sujet, voir parmi d'autres : *L'exposition de Paris de 1900, Publiée avec la collaboration d'écrivains spéciaux et des meilleurs artistes*, Paris, Encyclopédie du siècle, 1900, 3 vol., et Dr. M. Osborn, *Das Ergebniss der Pariser Welt Ausstellung von Paris, Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. VII, Okt. 1900, März 1900, Darmstadt, pp. 1–27; aussi : *Gazette des Beaux Arts*, Tome XXIII, n° 515, mai 1900, et Tome XXIV, n° 519 sept., 521 nov., 522 dec. 1900.

³ Intégrées encore dans la Section de la Turquie, les Provinces Danubiennes pouvaient tout de même se considérer présentes à la fameuse Exposition universelle de Londres, de 1851. Enfin unifié, le jeune Etat de la Roumanie était présent à l'Exposition universelle de Paris, de 1867, avec cinq peintres — parmi lesquels N. Grigorescu — et (étant donné que c'était Alexandre Odobescu qui remplissait alors la fonction de Commissaire général de la Section roumaine) avec le *Trésor de Pițroasa* (dép. de Buzău) — vestiges d'une valeur inestimable du IV^e siècle, attestant le passage des Visigoths d'Athanasius par la Dacie. S'y ajoutait une exposition miscellanée — céramique, étoffes, broderies, etc. estimée « presque sauvage » — tandis que récemment restaurée « à la satisfaction générale » (cf. : G. Moynet, dans *L'Exposition ...*; vol. II, op. cit., p. 194) par Lecomte de Noüy, une reconstitution de l'Eglise Episcopale de Curtea de Argeș augmentait alors son prestige. Après la conquête de l'indépendance du pays, bien que sur le point de décliner l'invitation de 1889, le gouvernement roumain participera pourtant, au dernier moment, à l'Exposition internationale de Paris (100 ans depuis la Révolution française) notre pays remportant « un grand succès » avec son envoi — entre autres, une section ethnographique comprenant des tapis, des costumes nationaux, des broderies, etc., « d'un archaïsme très décoratif ». (*Ibidem.*) Pour un aperçu historique sur les participations roumaines aux expositions organisées à l'étranger jusqu'en 1900, Cf. Dimitrie C. Ollănescu-Ascanio, *Expozițiile române*, dans *Literatură și artă română*, 25 sept. — 25 oct. 1901, pp. 735–745.

⁴ Cf. G. Moynet, *Les Pavillons Roumains*, dans *L'Exposition ...*; op. cit., vol. II, pp. 193–194, reproduit pp. 193, 196–197, 171.

⁵ Sex. Til. (Sextil Pușcariu), *Expoziția din Paris* (Premier article), *Noua Revistă Română*, n° 30, 15 mars, 1901, vol. 3, pp. 262–266, et Idem (Deuxième article), n° 31, 1 avril 1901, vol. 3, p. 315.

⁶ Sur les pavillons de notre pays en 1900, voir : *La Roumanie à l'Exposition de 1900. Catalogue des exposants*, Paris, 1900, pp. LX–LXII, et I. Nestor, *Pavilionul Expoziției române din Paris*, dans *Literatură și Artă română*, VI^e année, 1902 n° 1, pp. 69–70, reproduits pp. 9, 31, 39, 47 et 87; Cf. aussi : Lucien Magne, *Les arts à l'Exposition universelle de 1900. L'architecture* (2^e article). *Les palais des Champs-Élysées*, dans *Gazette des B-A*, Tome XXIII, n° 515, 1 mai 1900, pp. 383–396, et *Une visite à l'Exposition de 1900*, Paris, Charles Tallandier, 1900, p. 51.

⁷ Cf. : *La Roumanie à ...*, cat. cit. p. LX. A remarquer que la conception excessivement « puriste » de Lecomte de Noüy — disciple réputé de Viollet-le-Duc et d'Anatole de Baudot — appliquée avec trop de zèle aux deux premiers monuments,

avait suscité, dix années auparavant, une violente polémique, les spécialistes roumains contestant avec véhémence l'authenticité du résultat. (cf. : George Sterian, *Restaurarea monumentelor istorice în străinătate și în România*, dans *Analele Arhitecturii*, 1890, 1^{re} année, n° 3, pp. 48–58; N. Gabrielescu, *Memoriu pentru luminarea publicului în afacerea restaurărilor de monumente istorice*, *Ibidem*, p. 66.; Ștefan Ciocirlan, *Note triste*, dans *Analele Arhitecturii*, 1891, 1^{re} année, n° 7, pp. 185–187). Les « modèles » embellis choisis par Camille Formigé étant eux-mêmes discutables, l'aspect éclectique de l'ensemble était d'autant plus confirmé.

⁸ Cf. : I. Nestor, art. cit., p. 39.

⁹ Le Commissaire général de la Roumanie était Dimitrie C. Ollănescu-Ascanio, Vice-président de l'Académie Roumaine de Bucarest, secondé par Georges Bengescu, lauréat de l'Académie Française et vice-président de la Société d'histoire littéraire de France, et, par George Sterian, diplômé de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Cf. : *L'Exposition de Paris ...*, vol. II, G. Moynet, art. cit., p. 194.

¹⁰ Cf. : *La Roumanie ...*, cat. cit., Groupe I, Education et enseignement, pp. 9–14; pour les arts décoratifs — mobilier, tissus, broderie, etc., pp. 131–155; le pavillon principal abritait aussi parmi d'autres, une exposition de photographies. Voir pour l'aménagement des intérieurs, *Exposition universelle de 1900 à Paris, Projets d'Installation de la Section Roumaine*, Bucarest, Carol Göbl, 1899, planches 1–48, et D. C. Ollănescu, *România la Expozițiunea universală din Paris* dans *Literatură și Artă Română*, 1900–1901, V^e année, n° 6, pp. 350–357.

¹¹ Cf. : *La Roumanie ...*, cat. cit., Groupe II, Œuvres d'art, pp. 15–21.

¹² Occupant l'espace énorme du Petit et du Grand-Palais, les trois expositions — l'Exposition rétrospective de l'art français de ses origines à 1800, l'Exposition centennale de l'art français de 1800 à 1889 et l'Exposition décennale des beaux-arts de 1889 à 1900 (avec participation internationale) — présentaient des milliers d'œuvres, voir : *Exposition Universelle 1900. Beaux-Arts. Catalogue Officiel illustré*, Paris, 1900.

¹³ Cf. : Léonce Bénédict, *Les arts à l'Exposition universelle de 1900. Exposition décennale : La peinture étrangère* (1^{er} article), dans *Gazette des B-A*, Tome XXIV, n° 519, 1 sept. 1900, p. 178.

¹⁴ Cela n'empêche pas qu'en même temps une œuvre bien connue comme celle d'Emmanuel Frémiet, *Gorille emportant une femme*, distinguée d'une médaille d'honneur, se trouvât fort entourée, les suffrages du public allant comme d'habitude — et non seulement à Paris, mais comme partout ailleurs, à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Venise, à Londres, etc., là où les Expositions internationales ou les Salons annuels offraient et offrirent par la suite de grandes possibilités de déploiement — aux vastes compositions académistes où des artistes comme Bonnat, Cormon, Aublet, Rochegrosse, Jolyet, Geoffroy, etc, rivalisaient en dextérité narrative avec les Achenbach, les Lembrach, les Kaulbach et ainsi de suite.

¹⁵ Kean, *Pictura și sculptura română la Expoziția Universală din Paris. (Din carnetul unui profan)*, Paris. 21 dec. 1900, dans *Noua Revistă română*, n° 29, 3^e vol., 1 mars 1901, pp. 202–204. L'espace insuffisant sera peut-être le motif expliquant l'attitude de Theodor Pallady qui déclina l'invitation d'arranger la section roumaine. Cf. Ionel Jianu, *Pallady*, București, 1944, p. 16.

¹⁶ A. Costin (Nicolae Petrașcu), *Pictura și sculptura română la expozițiunea din Paris*, dans *Literatură și artă română*, IV^e année, n°12, 25 oct. 1900, pp. 752—754.

¹⁷ A remarquer que George Demetrescu Mirea préparait depuis longtemps pour l'exposition de 1900 dans son atelier de Paris une grande composition avec Vlad Țepeș, inspirée d'un vers de Victor Hugo, mais qu'on ne retrouve pas dans le Catalogue de la Roumanie. V. Theodor Enescu, *G. D. Mirea*, București, 1970, p. 25.

¹⁸ Vivement commentée, l'absence de Nicolae Grigorescu sera un des motifs essentiels de mécontentement, permettant aux chroniqueurs de désavouer plus ou moins ouvertement, l'orientation de la sélection en faveur des jeunes au détriment des œuvres des maîtres—les seuls capables de promouvoir un caractère national spécifique soutenu ici, selon Kean, insuffisamment, par Luchian, Vermont, Arthur Mendel, Arthur Segall ou Artachino (remarquons qu'à côté de Luchian, incontestable chef de file, les autres noms cités sont de seconde classe, excepté Arthur Segall qui, ultérieurement, connaîtra en Allemagne une évolution intéressante). Voir : Kean, *art. cit.*, pp. 212—213 ; A. Costin (Nicolae Petrașcu), *art. cit.*, pp. 752—754 ; Sex. Til. (Sextil Pușcariu), *Expoziția din Paris*, dans *Noua Revistă română*, n° 31, 1 avril 1901, 3^e vol., p. 313 et suiv.

¹⁹ Le pastel *Lever de lune* (voir *La Roumanie...*, *cat. cit.*, n° 45 p. 17) était probablement apparenté à une autre œuvre de jeunesse, une peinture imbuée de mélancolie d'automne, intitulé *Liniște (Amurg) Accalmie (Crépuscule)* que l'artiste avait présentée en 1896 à l'Exposition des artistes indépendants, alors inaugurée. On retrouve le second pastel, *Retour de l'eau (Femme à la palanche)* (voir *Ibidem* n° 46, p. 17) à l'Exposition des artistes en vie, de 1899, aujourd'hui au Musée d'Art de la R. S. de Roumanie ; Cf. Th. Enescu, *Expoziția Luchian, Catalogue*, București, 1957, n° 14, p. 23 et n° 153, p. 69. Les particularités qui accusaient déjà les différences notables témoignant de l'écartement de Luchian du style de son grand prédécesseur ont été remarquées déjà en 1939, à l'occasion de la rétrospective du peintre prématurément disparu. Cf. Al. Busuioceanu, *Luchian*, dans *Scrieri despre Artă*, București, 1980, p. 84 et aussi les études détaillées de Th. Enescu sur Luchian, parmi lesquelles : *Ștefan Luchian (Expoziția Tezaurului)*, dans *Artă plastică*, n° 5, 1956, pp. 34—40 ; Theodor Enescu, *Antii de formație ai lui Luchian*, dans S.C.I.A., Tome 12, n° 2, 1965, pp. 269—283.

²⁰ Sur les multiples aspects qui régissent l'atmosphère intellectuelle du milieu artistique roumain à la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant, y compris les influences complexes qui contribuaient alors à l'épanouissement des personnalités artistiques, voir : Theodor Enescu, *Simbolismul și pictura*, dans *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, pp. 7—57 ; Paul Constantin, *Artă 1900 în România*, București, 1972.

²¹ Cf. : Kean, *art. cit.*, p. 205. On évoquait, à propos de ce tableau, Besnard et autres artistes de grande réputation — Humbert, Mucha, Aman-Jean, etc., la question qui se posait étant, néanmoins, à savoir si notre artiste réussira jamais « à être lui-même ». Cf. A. Costin (N. Petrașcu), *art. cit.*, p. 753.

²² En ce qui concerne le *Repentir*, représentant un jeune homme nu en prière dans une lande solitaire, nimbée de brumes incertaines (léonardesques aussi, si l'on pense à l'engouement du peintre

pour Léonard et spécialement pour la *Joconde*, cf. Ionel Jianu, *Pallady*, București, 1944, p. 16 ; Mihai Ispir, *Pallady*, București, 1987, pp. 14—22), la composition recèle un mystère subtil et indéchiffrable qui paraît aujourd'hui beaucoup plus suggestif que le soi-disant lyrisme, excessivement narratif et sensuel exhibé par une toile de proportions et d'un renom alors incomparables, comme le *Chevalier aux fleurs* de Georges Rochegrosse, laquelle, exposée avec succès au Salon de 1894, fut acquise par le Musée de Luxembourg (cf. J. Valmy-Baysse, *Georges Rochegrosse, Album*, Paris, 1910 ; Ph. Jullian, *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*, Paris, 1969, pp. 70, 74). Pallady lui-même accordera une attention spéciale au *Repentir* qu'on retrouvera dans son exposition personnelle de 1904 à l'Athénée sous le titre *Le fils prodigue*. Le thème lui inspirera probablement une seconde composition, relativement apparentée, intitulée *Abel*, que le peintre présentera à l'exposition de « Tinerimea artistică » en 1914, toile que le poète Tudor Arghezi désignera comme la meilleure des œuvres exposées (cf. T. A. Tudor Arghezi, *Cronica picturală, Tinerimea artistică*, 2^e art., dans *Șeara*, mercredi, 30 avril 1944, p. 2. Aussi : Stefan Dițescu, *Omagiul lui Theodor Pallady*, Catalogue, București, 1971—1972, pp. 49—50).

²³ Près d'elles, encore une œuvre typiquement « secession » : *Post mortem laureatus* (voir *La Roumanie...*, *cat. cit.*, p. 17, n° 45—47) ; spécialement remarquée, *L'Orientale*, peinte à Munich en 1898 et présentée à l'Exposition de la Secession au Glaspalast l'année suivante (où elle reçut le Premier prix) figurera aussi dans l'Exposition personnelle du peintre, en 1899. Achetée par la princesse Marie, elle sera probablement empruntée pour l'Exposition de 1900. Voir les notes manuscrites du peintre conservées dans sa famille ; aussi Petre Oprea, *Un pictor romantic : Kimon Loghi*, dans *Revista Muzeelor și monumentelor. Sărie Muzeelor*, n° 8, 1986 p. 77 ; Th. Enescu, *Simbolismul...*, *op. cit.*, p. 15 cf. suiv.

²⁴ Cf. *Exposition Universelle 1900, cat. cit.*, Exposition décennale des Beaux-Arts, pp. 318—320 et pl. 210—212.

²⁵ Cf. A. Costin (N. Petrașcu), *art. cit.*, p. 754. Sur Fritz Störck, voir aussi Gerhard Eike Hügel, *Fritz Störck între București și München*, thèse de doctorat, Bibliothèque Universitaire, București.

²⁶ A la suite du bilan insatisfaisant des résultats, des médailles reçues et ratées (Pallady par exemple, refusera d'accepter la mention honorable qu'on lui avait offerte pour son *Repentir*, cf. M. Ispir, *op. cit.*, p. 20) une conclusion assez décevante s'imposera, avec des répercussions certaines sur l'avenir. « Partagés entre la France et la Bavière » les artistes roumains n'ont aucune chance de se faire remarquer. Les « maîtres » et les « professeurs » ne devaient donc pas manquer pour que la Roumanie soit convenablement représentée dans de telles manifestations internationales. Cf. : A. Costin (N. Petrașcu), *art. cit.*, p. 754 ; Kean, *art. cit.*, p. 213 ; Sextil Pușcariu, bien plus compréhensif envers les nouvelles directions entrevues dans les Expositions, s'efforçant même à expliquer la nécessité de trouver d'autres moyens d'expression concordants avec les idées, la sensibilité et l'imagination de l'artiste contemporain, jugeait la section artistique roumaine dépourvue d'œuvres marquantes. Cf. : Sex. Til., *art. cit.* note 5.

²⁷ Cf. : Theodor Enescu, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România*, dans

S.C.I.A., 111^e année (1956) pp. 191—206; Idem, *Luchian et les origines de l'esprit moderne dans la peinture roumaine*, dans *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, Tome IV, 1967, p. 21 et suiv.

²⁸ Sur les circonstances concernant la fondation de la Société « Tinerimea artistică », voir : A XXIV-a expoziție de pictură și sculptură. Aniversarea a 25 de ani de la înființare. — *Catalog*, préface par George Murnu, București, mars 1926, p. 5 et suiv. : Petre Oprea, *Societăți artistice bucureștene*, București, 1969, pp. 41—44 et suiv.

²⁹ Cf. : Petre Oprea, *op. cit.*, p. 47; aussi *L'Exposition d'Athènes*, 14 et 22 avril 1903 (publication hebdomadaire parue en langue roumaine et française).

³⁰ cf. : Sfedeșul (Petre Locusteanu), *Simpaticile noastre*. Kimon Loghi, dans *Belgia Orientului*, 11^e année, n° 40, 3 nov. 1904. Les quelques lignes mordantes nous édifient sur l'orientation du goût de la plupart des amateurs roumains qui s'arrachaient ces peintures où « le pinceau de Franz von Stuck trempé dans les couleurs de Böcklin » animait des faunes et des satyres pareils à ceux des pinacothèques de Munich et de Paris.

³¹ Voir : *În chestia Societății Tinerimea Artistică*, dans *Voința Națională*, XXVIII^e année, n° 7693, 20 mars 1911, p. 3. La réponse du président de la Société, Arthur Verona, offrira les détails concernant l'Exposition de Munich.

³² Les différends entre les officiels, y compris les artistes qui entraient dans leurs vues, et les membres de « Tinerimea artistică » différends qui éclateront avec violence en 1911 en marge de la participation à l'exposition cinquantenaire de Rome, se désinent déjà à cette occasion : on reprochera aux artistes de n'avoir pas eu recours aux œuvres de N. Grigorescu — alors encore en vie —, à celles de Costin Petrescu et de George Demetrescu Mirea, deux bastions de base de notre art académiste, fait qui nous aurait évité la honte de perdre les deux salles réservées initialement à la Roumanie. Cf. : Mihail Burileanu, *Cronica artistică. În jurul Salonului Oficial*, dans *Epoca*, XVII^e année, n° 56, 8 mars 1911, p. 1; aussi : Mihail Burileanu, *Tinerimea artistică și expoziția din Roma. Convorbire cu D-nul Costin Petrescu*, dans *Epoca*, XVII^e année, n° 67, 20 mars 1911, pp. 1—2. Outragé rétrospectivement, Costin Petrescu soulignait même que tandis qu'à Munich les artistes roumains se voyaient réduits à quelque 5—6 mètres carrés, le Salon de Paris offrait en même temps un espace « au moins six fois plus grand » aux œuvres de Mirea, de Michel Simonidy, de Gănescu (un artiste tout à fait oublié aujourd'hui), d'Eustațiu Sloenescu et de lui-même.

³³ Cf. : Gerhard Eike Hugel, *op. cit.*

³⁴ Sur la constitution de la Biennale de Venise y compris les circonstances qui ont décidé de son profil et de ses statuts : *La Biennale di Venezia. Storia e statistiche. Con l'indice generale degli espositori dal 1895 al 1932*. Venezia, s.d., (1932), p. 15 et suiv.; Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venezia, 1962, pp. 13—19; Paolo Rizzi, Enzo di Martino, *Storia della Biennale, 1895—1982*, Milano, 1982, pp. 13—17.

³⁵ Cf. Anna Maria Brizzio, *Ottocento-Novecento, Storia Universale dell'Arte*, vol. VI, Torino, 1962, pp. 211—274.

³⁶ On a souvent parlé de l'air vétuste des aménagements des premières expositions. La scénographie surchargée du type « Salon » ou « Musée » ou bien mieux du type « dépôt » de cabinet d'anti-

quités ou de collectionneur s'imposait dans toutes les grandes expositions européennes—fin XIX^e — début XX^e siècle—étouffant le plus souvent les tentatives de renouvellement sous un « maquillage » classicisant entrant dans les vues du goût officiel. Cf. : *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale. Catalogo della mostra a cura de Giandomenico Romanelli*, Venezia, 1977, p. 7; Aussi : Lawrence Alloway, *The Venice Biennale, 1895—1968, From Salon to the gold fish bowl*, New York, 1968, chapitre II, Biennale like Super-Salon, 1895—1914; Ion Frunzetti, *De la « Supersalon » la acuarium și insectar. Bienala din Veneția*. I., dans *România literară*, n° 3, 30 juillet 1970, p. 26. Sur la participation des artistes étrangers, comme sur les occasions d'acquisitions « manquées », et les prix distribués fréquemment sans discernement, voir : P. Rizzi, E. di Martino, *op. cit.*, p. 18—22, et Tableaux synoptiques annexes, p. 89 et suiv.

³⁷ Le projet du Palais — qui comprenait au début seulement neuf salles en dehors du grand salon central — fut conçu par Enrico Trevisanolo, ingénieur en chef de la municipalité de Venise. La façade — par manque de temps il n'y eut aucun concours — fut élaborée par le peintre Marius de Maria, voir : P. Rizzi, E. di Martino, *op. cit.*, p. 17; R. Bazzoni, *op. cit.*, pp. 20—23; aussi la reproduction de la façade de Marius de Maria, p. 27.

³⁸ Sur la construction (les auteurs) des pavillons v. : *La Biennale... Storia...*, *op. cit.*, p. 105 et suiv.; et surtout, pour la conjoncture favorable à la diversification des participations nationales et pour la description détaillée des divers pavillons par ordre d'inauguration, cf. : Romolo Bazzoni, *op. cit.*, p. 85—89 et suiv.

³⁹ Cf. : La réponse du Prof. Antonio Fradeletto du 31 août 1906 (Venise) à la lettre du 16 août de Fritz Storck (Bucarest) — (en français en original) — se trouve au Musée d'art de la R. S. de Roumanie, Bucarest, Fonds St. Georges, 022816/1017 (uniterm) inv. 1017/2816 (lettre communiquée par Ioana Beldiman).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cf. : *Settima Esposizione Biennale Internazionale d'Arte della Città di Venezia, Catalogo*, Venezia, 1907, p. 74, n. 42, 43; aussi : Cecilia Cuțescu Storck, *Fresca unei vieți*, București, 1943, p. 189.

⁴² Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Bergamo, 1907, p. 202, planche p. 240. Le buste de *Castaldi*, datant de 1903, est reproduit (en plâtre ?) dans George Oprea, *Fritz Storck*, București, 1955, il. n° 17; pour la version en bronze, présentée à Venise, qui recèle, selon l'auteur de l'étude critique, une « influence rodinienne », cf. : Marin Mihalache, *Sculptorii Storck*, pp. 74 et 91; voir aussi sur le thème de la méditation composition postérieure, plus expressive, un nu féminin accroupi intitulé *Réverie*, p. 77.

⁴³ Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 203 et suiv.

⁴⁴ Voir note 38; Sur le pavillon belge, voir : R. Bazzoni, *op. cit.*, p. 88; P. Rizzi, E. di Marino *op. cit.*, p. 27 et suiv.

⁴⁵ Cf. : Romolo Bazzoni, *op. cit.*, p. 35—36; Vittorio Pica, *op. cit.*, pp. 353—356; Voir aussi : *Ottant'anni di allestimenti...*, *cat. cit.*, pp. 12 et 28—29.

⁴⁶ Vittorio Pica, *op. cit.*, p. 300—301.

⁴⁷ Pour les commentaires sur la VII Biennale, voir : aussi Arturo Lancellotti, *Le Biennali veneziane dell'Ante Guerra*, Alessandria, 1926, p. 29—65.

BRANCUSI ET L'AVANT-GARDE ROUMAINE DANS LES REVUES TCHÈQUES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES*

Ioana Vlasîu

La présence de Brancusi dans les expositions de Prague a déjà fait l'objet d'un article¹. D'aussi bonne heure que 1914, Brancusi, dont la notoriété européenne était à peine à ses débuts, figurait tout de même à *La 45^e manifestation d'art moderne*, organisée par la très active association artistique *Manes* de Prague². *Manes* se proposait d'introduire dans le circuit culturel tchèque les noms de ceux qui représentaient l'esprit moderne et ces efforts de familiariser le public avec les œuvres des meilleurs artistes novateurs s'élevaient à la hauteur d'un programme suivi conséquemment et avec beaucoup d'enthousiasme. Parmi le grand nombre d'expositions organisées par *Manes* il suffit de citer l'exposition Rodin de 1902, qui fut la première grande exposition du sculpteur français hors de son pays, et dont l'impact et le retentissement sur l'art tchèque ont été considérables. Faire partie donc d'une pareille exposition signifiait, d'une certaine manière, être admis dans le circuit des valeurs artistiques consacrées ou en voie de consécration.

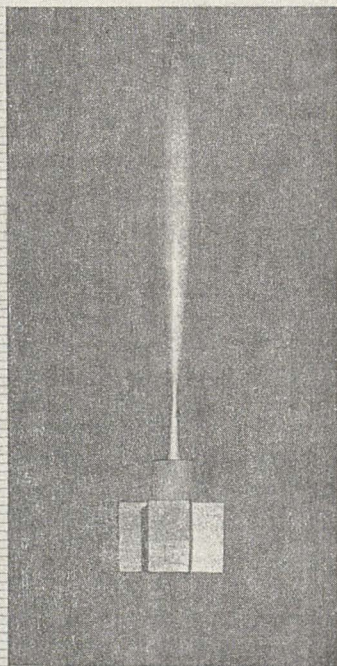
Quoique Brancusi n'aille plus exposer en Tchécoslovaquie jusqu'en 1947, quand il sera présent dans la prestigieuse exposition *La sculpture française de Rodin jusqu'à nos jours*, son nom se rencontre fréquemment dans les chroniques artistiques de l'entre-deux-guerres. Dans la critique d'art tchèque de l'époque, Brancusi est le plus souvent mentionné dans le cadre des débats autour du cubisme. Vu que le cubisme a joui d'un écho exceptionnel dans l'art tchèque, du moment même de son avènement en France, ses modalités diverses de manifestation, ses ramifications, la pluralité de ses aspects ont constitué un chapitre de l'art moderne très discuté dans les revues artistiques tchèques.

Le nom de Brancusi figure dans le groupe des sculpteurs cubistes — à côté de celui d'Archipenko, Lipschitz, Laurens, Csaky — par exemple dans l'article d'Artus Cernik sur *L'expérience artistique russe*, paru dans *Devětsil*, importante publication du groupe d'avant-garde tchèque du même nom³. Si aujourd'hui la sculpture de Brancusi nous semble bien éloignée de la poéti-

que cubiste, à l'époque, l'expérience « africaine » que Brancusi avait aussi traversée — et certaines de ses œuvres, telles *Le premier pas*, détruit par Brancusi qui n'en garda plus que la tête, ou *La petite française* le montrent assez clairement — pourrait justifier un pareil essai de classification. Dans le même almanach *Devětsil* tantôt cité, dr. Jaroslav Jira envoie une correspondance de Paris sur l'art des jeunes en France⁴; évitant les étiquettes, il réunit des sculpteurs comme Lipschitz, Zadkine, Chana Orlof, Laurens, Manolo et Brancusi dans le même groupe, reconnaissant dans leurs œuvres une aspiration commune vers le renouveau de l'expression artistique. Sur l'autre versant se trouvent la plupart des sculpteurs français qui suivent le synthétisme de Bourdelle ou le classicisme de Despiau.

On retrouve également le nom de Brancusi cité auprès des cubistes par Karel Teige, personnalité proéminente de l'avant-garde tchèque, théoricien, auteur de nombreux livres, peintre qui abandonna finalement la peinture en faveur d'autres moyens d'expression plus proches de ses idées artistiques. Dans une présentation synthétique de 1922 sur *L'Art du présent*, Karel Teige affirme : « La sculpture cubiste représentée, avant la guerre, par quelques essais de Picasso, par l'œuvre pleine

MUSAION 7



aventinská revue pro výtvarné umění

Constantin Brancusi,
*L'Oiseau dans
l'espace.*

d'initiative d'Archipenko, ensuite par Duchamp-Villon et Brancusi, s'est enrichie aujourd'hui de deux importants noms : Jacques Lipschitz et Henri Laurens »⁵.

Cependant, à une autre occasion, Karel Teige allait arriver à un point de vue plus nuancé quant aux rapports de Brancusi avec le cubisme. Revenant au cubisme et à ce qu'il considère être son vrai épanouissement après la première guerre mondiale, Teige saisit le fait que Brancusi ne peut être rattaché entièrement à ce courant. Quoique l'auteur tchèque mette Brancusi à côté de Picasso, Archipenko et Duchamp-Villon qui forment ensemble le très petit groupe de sculpteurs cubistes d'avant-guerre, il mentionne, chose essentielle, que le sculpteur roumain

se tient plutôt à l'écart du mouvement proprement dit.⁶

C'est encore Teige⁷ qui est l'auteur d'une petite étude monographique, parue en 1923, sur Alexandre Archipenko, qu'il considère comme l'initiateur du cubisme sculptural ; à cette occasion l'auteur brosse une esquisse de l'évolution de la sculpture moderne et de ses orientations diverses, d'où il ne manque pas le nom de Brancusi, mentionné cette fois comme artiste roumain. Ensuite, au cours de l'analyse de l'œuvre d'Archipenko, Teige attire l'attention sur certaines analogies entre la période synthétique de la sculpture de celui-ci et l'univers formel de Brancusi.

Parmi les sculpteurs tchèques de l'entre-deux-guerres il y en a eu aussi quelques-uns qui ont subi l'attrait de ce monde des essences qu'est l'œuvre de Brancusi. Il s'agit, par exemple, de Bedrich Stefan et de Hanna Wichtelrova⁸. *Le Bourgeon* de 1932, une des sculptures de Wichtelrova, qui se trouve dans le beau musée de Zbraslav, témoigne sans équivoque de l'intérêt suscité par l'œuvre brancusienne.

Une autre mention de Brancusi, accompagnée de trois reproductions dont une sur la couverture de la revue, apparaît dans le numéro 7 de la prestigieuse revue artistique *Musaion*, sous la signature de son collaborateur constant, H. Heilmaier qui y écrit aussi sur le fauvisme, sur van Gogh, Juan Gris, ou relate une ample conversation avec Elie Faure. Pour lui, Brancusi est un sculpteur abstrait. Brancusi, dit-il, réduit la corporalité des choses à l'élémentaire et érige le calme en loi de la beauté. *L'Oiseau dans l'espace*, qui émane une aura de pureté et de spiritualité, est considéré comme une de ses œuvres majeures⁹.

À part Brancusi, accueilli par filière française, on peut enregistrer quelques échos des réalités artistiques roumaines parvenus à travers la revue d'avant-garde *Pasmo*. Parler de l'internationalisme de l'avant-garde c'est presque un pléonasme. Par conséquent il est tout à fait normal de rencontrer dans les pages de *Pasmo* la mention, après chaque numéro paru, des revues roumaines d'avant-garde *Contemporanul*, *Integral* et *Punct*, par exemple, souvent accompagnée d'un choix des

plus importants titres du sommaire ou de comptes rendus très succincts ; à son tour, *Contimporanul* signale dans sa rubrique consacrée à l'annonce des livres et revues européens d'avant-garde, les revues tchèques *Pasmo*, *Veraikon*, *Disk*, *Starba*, *Horizont*. Quoique les relations entre le mouvement d'avant-garde roumain et l'avant-garde tchèque n'aient pas été particulièrement intenses, la Tchécoslovaquie était présente à la première exposition internationale de *Contimporanul* de 1924 grâce à l'envoi de Karel Teige. « La Tchécoslovaquie, par M. Charles Teige, expose des blancs noirs rappelant un fauvisme dans l'abstrait très vif et bien slave », peut-on lire dans *Contimporanul* ¹⁰.

En revanche, dans les pages de *Pasmo*, Marcel Iancu ¹¹ publie en traduction un article déjà paru dans *Contimporanul* ¹² sur *La nouvelle architecture* où il réaffirme des idées lancées par le mouvement dada, pour constater qu'elles ont fécondé la création architecturale des dernières années.

L'article intitulé *Le Mouvement littéraire et artistique en Roumanie* ¹³, signé Filip Corsă ¹⁴ et écrit spécialement pour *Pasmo*, après avoir essayé de délimiter brièvement quelques traits de la sensibilité artistique roumaine, s'arrête surtout à la personnalité de Marcel Iancu :

« La sensibilité roumaine, plutôt contemplative de par sa structure, ne regarde pas l'art comme un élément situé en dehors de la vie. C'est à cause de cela que le cubisme et le constructivisme n'ont pas encore trouvé la faveur du public, de ce public qui, tout de même, collectionne les tissus sur lesquels le paysan a conçu des dessins cubistes à l'aide d'éléments purement constructivistes ¹⁵. Seul celui qui aime et apprécie la sagesse de l'art populaire, l'invention pure des tissus d'Olténie et de Bessarabie, de la poterie et des icônes roumaines peut saisir la parenté essentielle entre l'âme roumaine et l'art nouveau.

Le préjugé du naturalisme est encore durable, les artistes ne s'empressent

pas vers les nouveaux idéaux, le public attend dans une indifférence glaciale. L'expressionnisme, première étincelle de ce nouveau lever du soleil, et, ensuite, le cubisme n'étaient en effet pas connus chez nous avant qu'apparût l'architecte et peintre Marcel Iancu.

Celui-ci est rentré au pays il y a deux ans, après un long séjour en Italie, France et Suisse, où il a pris part avec Tristan Tzara, Arp, Huelsenbeck, Ball et d'autres artistes étrangers au mouvement dada, contribuant à sa diffusion.

Deux expositions, de vraies révélations, montraient au public roumain la beauté d'un art jusqu'alors inconnu. C'est toujours lui qui fut le premier à avoir l'intuition de reliefs abstraits ¹⁶, cubistes, destinés à l'architecture. Il a conçu les premiers appels adressés aux artistes de l'étranger en vue de manifestations communes des beaux-arts, du cubisme, de l'art abstrait et de la nouvelle architecture. Sa peinture, pleine d'une merveilleuse vitalité intérieure, met en évidence la vibration des formes et des couleurs grâce à un dessin et une technique impeccables.

La rentrée en son pays de cet artiste novateur signifie pour l'art nouveau roumain l'apparition de son premier défenseur et combattant, parce que simultanément avec Ion Vinea, c'est lui qui a stimulé le mouvement d'avant-garde de *Contimporanul*. Ce mouvement moderniste a trouvé un appui dans la personne du peintre Mattis Teutsch et celle du constructiviste Maxy qui appartiennent à la peinture roumaine.

La revue, les expositions, les conférences de *Contimporanul*, les présentations de l'art de l'étranger constituent ensemble le signe de l'enthousiasme des jeunes autant que du succès de cette nouvelle association qui propage le modernisme en Roumanie » ¹⁷.

Bien que les relations artistiques entre la Roumanie et la Tchécoslovaquie manquent d'ampleur et de continuité, elles forment une partie d'un chapitre — les rapports de l'avant-garde roumaine avec les groupes d'avant-garde européens — qui reste encore à étudier.

* Je tiens à remercier chaleureusement Mlles Lenka Bydžovská, Alena Pomajzlová et M. Dr. František Smejkal de l'Institut d'histoire de l'art de Prague de m'avoir facilité les meilleures conditions pour mes recherches.

Les traductions du tchèque sont dues à Mmes Simona Cioculescu et Monica Breazu qu'à cette occasion je remercie vivement.

¹ Barbu Brezianu, *Brâncuși la Praga*, in *Secolul XX*, 1968, n° 9, pp. 176—179.

² D'après le nom de Josef Manes (1820—1871), l'initiateur de l'école moderne tchèque de peinture.

³ *Revolucni sbornik Devětsil*, Praha, 1922, p. 59. Sur *Devětsil* voir le catalogue de l'exposition *Devětsil*, Prague, juin, 1986 et *Umění*, 1987, n° 1 entièrement dédié à *Devětsil*.

⁴ *Idem*, p. 166.

⁵ *Život, Nové umění, konstrukce, soudobá intelektuální aktivita*, Praha, 1922, p. 120. Sur *Život*, voir Krisztina Passuthová, *Sbornik Život II*, in, *Umění*, 1987, n° 1, pp. 9—15.

⁶ *Kubismus, orfismus, purismus a neokubismus v dnešní Praze*, in *Veraikon*, Praha, 1922, p. 102.

⁷ *Archipenko*, Nakl. Devětsilu, Praha, 1923.

⁸ Voir Petr Wittlich, *Česke sochařství ve XX století. 1890—1945*, Praha, 1978.

⁹ H. Heilmeyer, *Soudobé sochařství ve Francii*, in *Musaion*, 1929, n° 7, pp. 148—149. Les œuvres de Brancusi reproduites à l'intérieur de la revue, pp. 153 et 154 sont *Leda*, avec la mention « 1926, Col. Miss Dreer » et *L'Oiseau dans l'espace*, « 1925, Col. Eugen Mayer ».

¹⁰ 1925, n° 52, janvier. Une autre mention de Teige appartient à Scarlat Callimachi, *Expoziția Contemporanul*, in *Punct*, 1924, n° 4, 13 dec. « Ch. Teige (Prague) — dessins sensibles, indépendants,

témoignant d'un talent authentique, jeune et impulsif ».

¹¹ *Nova arhitektura*, in *Pasmo*, 1925, n° 10.

¹² *Stil nou : arhitectura*, in *Contimporanul*, 1924, n° 48, octobre.

¹³ Filip Corsa, *Moderni knuti literarni i vytlvarne v Rumunsku*, in *Pasmo*, 1913—1925, n° 2, p. 8.

¹⁴ Filip Corsa est le pseudonyme d'une poétesse roumaine, collaboratrice de *Contimporanul*, *Unu*, *Convorbiri literare*, voir Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, 1969 p. 182.

¹⁵ On retrouve la même analogie chez Ion Vinea, *Modernism și tradiție*, in *Cuvîntul liber*, 1924, 26 janvier, repris dans Ion Vinea, *Publicistica literară*, București, 1977, p. 264.

¹⁶ Voir Andrei Pintilie, *Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde*, in *Revue roumaine d'histoire de l'art*, Série Beaux-Arts, Tome XXIV, 1987, pp. 47—58.

¹⁷ Filip Corsa cite aussi bien Brancusi au début de l'article, pour constater que son emprise sur l'art du pays n'est pas profonde, remarque d'ailleurs juste à l'époque ; mais l'auteur ajoute avec prémonition : « L'œuvre de Brancusi, artiste, artisan et penseur sera un jour, sans doute, beaucoup plus efficiente ».

Quant au moment 1910 qu'il évoque, Filip Corsa, insuffisamment informé, réduit le mouvement artistique moderne à deux noms : Brancusi et Iser. Pour l'importance du moment 1910 dans l'art roumain, voir Theodor Enescu, *Camil Ressu*, București, 1984, chapitre *Ressu și momentul 1910* et Barbu Brezianu, *Brâncuși în cultura și critica românească, 1898—1914*, București, 1974.

Continuant les préoccupations de l'auteur de réunir sous les coupes de vastes synthèses des espaces étendus de la civilisation roumaine*, le livre le plus récent de Răzvan Theodorescu s'occupe de la longue période du lent crépuscule de la médiévalité et de la constitution simultanée, également élaborée, des prémisses de la modernité roumaine. Première synthèse de notre historiographie de l'art consacrée à cette période, le livre de Răzvan Theodorescu apporte une vue d'une nouveauté radicale dans l'étude des XVI^e—XVIII^e siècles, une étude qui a accumulé, au long des années, une impressionnante bibliographie; cette nouveauté résulte des thèses avancées, de la méthode appliquée et des conclusions qui, appuyées sur une argumentation autant systématique que riche, s'imposent finalement au lecteur.

Mais, avant d'insister — dans les limites de l'espace d'un compte rendu — sur les principaux aspects nouveaux du livre, formulons quelques considérations sur le style et la méthode qui renouvellent d'une manière décisive l'approche de l'histoire de l'art des siècles mentionnés.

Pour Răzvan Theodorescu, l'histoire est « vue de près » — pour reprendre le titre d'un volume connu, paru il y a quelques années sous sa signature**. C'est une histoire englobant en tant qu'élément de première importance, la production d'art réalisée par ceux qui ont vécu jadis dans l'espace roumain. Une histoire vivante. La quantité et l'exactitude de l'information, vraiment admirables, résultant d'une documentation exhaustive dans le sens le plus complet du mot, ne sont jamais envisagées en tant que but en soi. Car l'information, d'une complexité baroque, mais en même temps d'une rigueur absolue — les deux aspects mettant en relief la composition de la phrase avec de longues périodes parfaitement équilibrées — a toujours un certain sens et forme la riche matière, le tissu du texte, la toile sur laquelle prend contour le dessin ferme des idées. Ainsi formulée, la page d'histoire de l'art renferme chez Răzvan Theodorescu une plasticité organique et un souffle épique. Les personnages de cette histoire : artisans et artistes, peintres, commanditaires et protecteurs de l'art, hommes politiques ou savants revivent devant le lecteur, ils acquièrent — au-delà de la biographie — un profil, une silhouette, une personnalité. Les catégories sociales évoluent, changent, s'affrontent dans un large tableau à dimensions souvent épiques ou dramatiques, les idées se heurtent, les paroles et les images se prêtent les unes aux autres les réflexes, le tout demeurant d'ailleurs sous le signe d'une probité scientifique irréprochable. Cette méthode transparait clairement, par exemple, dans la manière de commencer les chapitres du livre par des incursions significatives dans le social, dans la généalogie et la sociologie historique, en recréant successivement l'histoire des différentes catégories d'« hommes nouveaux » — une autre idée-force du livre — fondateurs des monuments et protecteurs des arts dont la mentalité s'est exprimée à chaque échelon de l'avancement de la culture roumaine vers la modernité.

Une autre particularité d'ordre méthodologique, qui met son empreinte sur la structure et le contenu du livre, visible d'ailleurs dans toutes les approches de synthèse de l'auteur, c'est l'insertion décisive des réalités de la culture visuelle roumaine dans l'horizon européen de l'histoire de la civilisation. Pour chaque étape de l'intervalle chronologique étudié, l'auteur utilise un vaste tableau synoptique qu'il suit jusqu'aux extrêmes géographiques du continent et même au-delà, selon le cas; deux exemples tout à fait concluants : l'idée de magnificence aulique de Versailles à Mogoșoaia, ou bien la vogue de l'architecture des parcs et des jardins du XVIII^e siècle de l'Angleterre et de France jusqu'à Constantinople (dans ce contexte étant scrutés aussi les jardins des manoirs brancovans et post-brancovans).

En situant l'horizon roumain de l'image des XVII^e—XIX^e siècles entre l'Orient et l'Occident, Răzvan Theodorescu ne donne pas la priorité à ce dernier. De ce point de vue la balance est toujours juste. Par exemple, au sujet de la « question de la Renaissance roumaine », largement discutée dans notre historiographie, l'opinion de l'auteur est claire : il ne peut s'agir au XV^e siècle pas même d'une Prérenaissance analogue au phénomène occidental mais d'un « médiévalisme tardif, cultivé et fleuri », comparable et contemporain au gothique international, ce qui ne signifie pas encore la nouveauté de la Renaissance, malgré des morphologies novatrices. Mais, d'autre part, l'Orient européen ne peut être identifié à une « Europe sans Renaissance ». Pour la civilisation des Roumains, conclut Răzvan Theodorescu, « l'heure de la nouveauté » avait sonné au XVI^e siècle. « Mais un son qui lui a été une fois de plus spécifique et propre ». Outre l'articulation d'un panorama des aires de culture européenne, l'auteur établit enfin un aperçu synoptique de la production culturelle proprement dite. L'histoire de l'art qui occupe, naturellement, la place centrale dans l'échafaudage de l'étude est toujours examinée en relation avec les domaines connexes — mais rarement considérés aussi systématiquement dans une synthèse de ce genre, com-

me la numismatique ou la sphragistique —, avec l'histoire de la littérature et même l'histoire de la musique.

La thèse centrale du livre résulte clairement de son titre même. La réduction de la limite inférieure de la période de transition entre médiéval et moderne à 1550 en ce qui concerne l'évolution de la culture visuelle sur les territoires roumains constitue une nouveauté absolue dans notre historiographie. Une période qui, traditionnellement, était identifiée au XVIII^e siècle ou bien à une partie de celui-ci, est à présent amplifiée de près de deux siècles, en lui découvrant un nouveau début au milieu du XVI^e.

Les symptômes et les arguments du changement, ainsi qu'ils ont été détectés par Răzvan Theodorescu, sont importants et profonds. Premièrement, ce qui nous „frappe à titre de nouveauté effective, insolite à une époque d'affirmation progressive de l'individualité... c'est la soif de raconter, de narrer, de mettre en lumière « l'histoire » sainte et profane, éloignée et proche en égale mesure ». Ce « goût pour la narration, pour la chronique » doublé d'un rare développement de la rhétorique, ouvre une époque qui sera illustrée surtout après 1600, par un autre goût pour la magnificence « qui répondait partout en Europe à un art monarchique retrouvé aussi dans notre espace », où il se rangeait dans les frontières « du baroque orthodoxe postbyzantin » et une tendance « historiste » qui signifiera une vue rétrospective sur les siècles du Moyen Âge.

Un premier arrêt dans l'exploration de ces changements et ces mutations est réalisé en Transylvanie à l'époque de la Réforme. « La civilisation transylvaine à l'époque de la Réforme — écrit Răzvan Theodorescu — présente, tout comme la civilisation contemporaine de Pologne et de Hongrie, la double face de la culture urbaine des villes de l'Europe centrale germanique et de la civilisation princière d'Italie, les échos de ces rapports qui sont ressentis depuis la sphère de l'instruction jusqu'à celle de la littérature et des arts ». En s'occupant surtout de deux aspects de la plastique transylvaine du XVI^e siècle — la sculpture funéraire et la graphique du livre — et suggérant des relations subtiles entre ces deux domaines, ensuite, s'occupant amplement de l'illustration d'un livre de Braşov datant de 1557, dont il identifie finalement la source dans les bien connues « Bilder des Todes » de Holbein le Jeune, Răzvan Theodorescu aboutit à la conclusion d'un synchronisme rapide de la Transylvanie de ce siècle « avec tout ce qui représentait une profonde transformation spirituelle à l'autre bout du continent, là où l'Europe moderne était déjà née ».

Passant à la Moldavie voisine, l'auteur constate après 1600 des échos de maniérisme assimilés ainsi qu'un « premier baroque » post-byzantin. Les « orientalismes » des Movilă sont examinés en conjonction avec le « goût pour l'exotique des rois et des magnats polonais » ; la broderie funéraire de Suceviţa de Ieremia Movilă est présentée dans ses connexions avec « le sarmatisme » polonais, tout comme « l'élégant élanement » de Dragomirna qui révèle un esprit maniériste (toujours médiévalisant et pittoresque, propre à l'Est) ; il ne s'agit pas d'un « style », mais d'« éléments de maniérisme... exprimés ici dans un langage autochtone », suivant la tradition locale médiévale postbyzantine.

Pendant la première partie du XVII^e siècle, Răzvan Theodorescu distingue trois étapes stylistiques déterminées, à savoir : 1600–1610 lorsque les reflets du maniérisme central européen sont

bien ressentis ; 1620–1630 lorsque — dans un paysage historique marqué par l'ascendance de l'autorité ottomane — l'élément orientalisant gagne de la prépondérance (exemple notoire l'église Sf. Sava de Jasy) ; enfin, le règne de Vasile Lupu, le moment du baroque postbyzantin dont l'emblème est constituée par « la pierre » de « Trei Ierarhi ».

« Les goûts et les attitudes baroques des Roumains avant 1700 » sont d'ailleurs étudiés par Răzvan Theodorescu dans un chapitre à part portant ce titre même. Après la présentation des « hommes nouveaux », porteurs de l'orientation vers le baroque « en tant que style de vie, non seulement en tant que style des arts plastiques », l'auteur présente ses cinq sources : polonaise, ukrainienne, italienne, transylvaine et constantino-politaine (Răzvan Theodorescu se demande à juste titre pourquoi Eugenio Ors ne compte pas aussi un « baroque orientaliste » parmi les espèces du baroque typologique) ; l'auteur tire des conclusions sur la relativité des goûts spécifiquement baroques du XVII^e siècle, relevés symptomatiquement par l'éclectisme du paysage artistique de Jassy et des monuments de l'époque de Vasile Lupu. Le goût pour l'exotisme et pour le « jamais vu », pour l'apparence et le cérémonial, pour la pompe et le luxe, pour les intérieurs riches, pour la nature en tant que décor, ensuite l'attitude monarchique « historiste », prolongée après 1700, reflétée par les titres, les armoiries, les généalogies et les galeries de portraits ont influencé et facilité « une orientation baroque dans un habit roumain », un « baroque orthodoxe postbyzantin ».

Răzvan Theodorescu dédie un autre chapitre à l'art aulique autour de 1700 définissant clairement ses trois aspects principaux : « ... la Transylvanie d'une monarchie princière réformée, liée à l'Europe centrale, la Valachie avec la conservation stricte des traditions des tumultueuses années du règne de Michel le Brave, la Moldavie des innovations spectaculaires et déroutantes provenant de divers horizons et sélectionnées en fonction des besoins locaux... ». Si les propensions novatrices de Moldavie, largement argumentées entre autres aussi par la pénétration du portrait de chevalier à la cour de Pierre le Boiteux, sont amplifiées durant le règne de Vasile Lupu (étudié dans le cinquième chapitre) en faisant du XVII^e siècle non pas le siècle du « déclin médiéval » mais, au contraire, le siècle du « début de mentalité moderne », le traditionalisme valaque sous Matei Basarab (la substance du sixième chapitre) lorsque les « ouvertures vers l'avenir » étaient quand même présentes, trace le contour d'un « carrefour » dont témoigne, comme un autre emblème, la maison de Udrişte Năsturel de Hierăşti. C'est un parallélisme sur lequel Răzvan Theodorescu insiste, caractérisant « l'identité régionale et l'identité nationale » dans l'espace roumain, la première se manifestant dès le XVII^e siècle dans des termes contraires par rapport à ceux proposés par Ibrăileanu et Lovinescu pour le XIX^e siècle.

« Les décennies brancovanes » nous apparaissent dans la profonde analyse de Răzvan Theodorescu sous un double signe : « entre l'innovation cantacuzène et l'historisme basarabe », mais aussi dans les termes d'une synthèse, d'une « tonalité distincte ». Car le quart de siècle de règne brancovan a constitué surtout l'esquisse d'une expression culturelle « nationale », dans laquelle la postérité a su voir avec fierté ou nostalgie, le « repère de la formation d'un esprit local dans des morphologies originales dans ces contrées du continent ».

Dans « le siècle phanariote » Răzvan Theodorescu distingue plusieurs zones d'étude : « l'architecture résidentielle et le faste nobiliaire », ensuite « le patronage artistique avec ses différents niveaux sociaux (princier, ecclésiastique, nobiliaire et même marchand ou paysan) », des zones où se manifestent « des continuités remarquables par rapport au siècle précédent », ainsi qu'une prédilection pour tout ce qui est « nouvellement apparu » (qui ne se superpose pas toujours à la nouveauté proprement dite), justifiant aussi la tendance vers « un tout autre type d'image » que celle « hiératique-symbolique », une image « votive-décorative, la conséquence visuelle d'un tout autre mode de perception de la réalité ». Le vaste panorama de l'architecture résidentielle du XVIII^e siècle, depuis les programmes auliques aux manoirs des boyards, démontre en détail les changements opérés à la suite des nouvelles relations établies entre l'édifice construit et la nature, d'un nouvel accent mis sur « le loisir » et « la contemplation », doué de notes romantiques vers la fin du siècle, consonnantes celles-ci, avec un phénomène européen par la prolifération d'une architecture paysagère et de sa scénographie particulière. A côté de cela, les modalités du « faste nobiliaire » et celles de la peinture où la disjonction mentionnée des deux types d'images devient toujours plus claire, apparaissent déterminantes « pour la compréhension des structures visuelles au XVIII^e siècle aussi fortement liées à la tradition et, en même temps, apparemment transformées ».

Le dernier chapitre du livre est consacré aux niveaux « populaire » et « paysan » dans « l'art de 1800 », donc de la fin d'une longue période de « pré-

éminence du langage oral et figuratif sur le langage écrit, de tension entre la culture populaire et celle nobiliaire-cléricale, de coïncidences à ces niveaux entre textes et images ». Răzvan Theodorescu opère ici une distinction nécessaire, entre « populaire » et « paysan » (dans la perspective de la dichotomie de Arnold Hauser entre « Volkskunst » et « Bauernkunst »), une distinction qui lui permet de corriger l'opinion selon laquelle la création postbrancovane aurait été « ruralisée » pendant la période 1750–1850 ; il discerne les monuments paysans proprement dits et les « monuments d'un art médiévalisant d'esprit folklorique au commencement de l'âge moderne », fondations de gens modestes, marchands et artisans, d'une part et d'autre part, des représentants de la petite noblesse, de la paysannerie libre, d'une série de catégories de fonctionnaires ou de prêtres ruraux, etc. — tous « des hommes nouveaux » du XVIII^e siècle. Ce siècle apparaît finalement comme un siècle à horizons « complémentaires et divergents », « l'horizon illuministe et phanariote de large ouverture culturelle et l'horizon folklorique, paysan et urbain en même temps ».

La nouvelle synthèse de Răzvan Theodorescu est plus qu'un livre. C'est un univers dans lequel, une fois entré, le lecteur est captivé et entraîné dans son exploration avec fascination jusqu'au bout, univers qui réarrange essentiellement les coordonnées et les dimensions d'un âge vaste de la civilisation roumaine. Ce livre constitue un édifice prééminent de notre historiographie.

Mihai Ispir

* Préoccupations concrétisées antérieurement dans les volumes : *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)*, Ed. Academiei, București, 1974 ; *Un mil-*

niu de artă la Dunărea de Jos (400–1400), Ed. Meridiane, București, 1976.

** *Istoria văzută de aproape*, Ed. Sport-Turism, București, 1980.

Notes

GHEORGHE SEBESTYÉN, *O pagină din istoria arhitecturii României: Renașterea* (Ein Kapitel der Architekturgeschichte Rumäniens : die Renaissance), Ed. Tehnică, București 1987, 207 Seiten, 215 Abbildungen, Kurzfassung in englischer, französischer, deutscher und russischer Sprache, Anhang, Namensverzeichnis, Ortsverzeichnis in rumänischer, ungarischer und deutscher Sprache.

Um die Jahreswende brachte der Technische Verlag aus Bukarest in seiner geschätzten Bucherserie „Die Architektur entlang der Jahrhunderte“ eine neue Arbeit über die Entwicklung des Bauwesens auf dem Gebiet Rumäniens heraus. Das 310 Seiten starke Buch setzt die langjährigen Bemühungen des Verfassers¹, zum Studium der Architektur die sich zur Zeit der Renaissance in den rumänischen Fürstentümern entfaltet hat fort. Es sollte anfänglich eine erweiterte und verbesserte Auflage des vor 25 Jahren veröffentlichten Buches „Die Architektur der Renaissance in Siebenbürgen“ sein. Die Umstände haben sich aber verändert : in der Zwischenzeit erschien eine Anzahl anderer Forschungen im selben Bereich, es kamen neue Fakten ans Licht, die Geschichtsschreibung

(dazu sollte man auch die Architekturhistorie erwähnen) verfolgt andere Prinzipien, eine neue Auffassungsart des Problems bekam Umriss hier zu Lande und, nicht zuletzt, gibt es andere Druckmöglichkeiten, einen differenzierten Büchermarkt und eine neue Leserschaft. Und so entstand ein fast völlig neues Werk das dem Publikum einen spannenden und dokumentierten Stoff mit anziehenden Parallelen und gewagten Hypothesen darbietet.

Schon aus dem Vorwort geht hervor dass diesmal nicht eine traditionelle Geschichte der Architektur in der Zeit der Renaissance vorgestellt wird. Es werden nicht die wichtigsten Bauten beschrieben, nicht ihre Entwerfer oder ihr Entstehungsdatum erwähnt, nicht ihre Baustruktur und Stileingliederung erforscht. Der Verfasser zeigt sich als ein entschiedener Anhänger der materialistisch-dialektischen Historik (seine Einleitung beginnt mit einem Zitat aus Friedrich Engels) die in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr die Form einer Geschichte der Sitten (Histoire des mentalités) übernommen hat. Die statische, bewegungslose Produkte der Baukunst haben in dieser Hinsicht ihre eigene (relative) Bedeutung, man versucht aber, auch im vorliegenden Buch, den so-

zialen, wirtschaftlichen, technischen Strukturen die zur Herstellung der Bausubstanz beitragen, mehr Platz zu räumen. Ausserdem werden nicht nur, wie bis jüngst üblich, die einzigartigen Gebäude und Ensembles (die Unikate) in Betracht gezogen, es gilt viel mehr den Serienbauten – von den breiten Menschenmengen genutzt- mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Solche Art Gebäuden trägt in viel grösserem Mass, als gewöhnlich angenommen wird, zur Gestaltung der physischen Strukturen des menschlichen Lebens bei.

Diese Umstellung der Geschichtsschreibung (auch im Bereiche der Architektur) benötigt aber eine andere Art Daten und Informationen, die meistens, von verschiedenen Wissenschaften bereit gestellt, global und interdisziplinär bewertet werden müssen. Die Bereitstellung solcher Daten und Beweise ist vielerorts noch am Anfang: das ist auch für den Fall der vorliegenden Arbeit gültig. Fast im jedem Kapitel beschwert sich der Autor über diese Wissenslücken² die ihm des öfteren zum Hervorheben verschiedener Hypothesen zwingt oder zur Verallgemeinerung und Extrapolation der Fakten und Angaben herbeiführt, die vom Recherchieren einiger Fallstudien (case studies) aus diesen Zeitabschnitt entstammen.

Diese Fallstudien bilden die zweite Hälfte des Werkes und beziehen sich auf Stadtmonographien (Karansebesch und Tirgu Secuiesc/Kezdivasarehely), auf Beschreibungen von Kult- und Wohnbauten (Die reformierten Kirchen aus Fogarasch und Oradea/Grosswardein, das Steinhaus aus Herăști), auf Fachanalysen von Schlössern (die Schlösser aus Mediesu Aurit/Aranyosmeggyes und Simleul Silvaniei/Szilagysomlő) und Festungen (die Festungen von Lugosch, Odorheiu Secuiesc/Szekelyudvarhely und Oradea). Es sind beispielhafte Untersuchungen in denen anhand von verschiedenartiges Beweismaterial (historische Fakten, Stadtpläne und Landkarten, Grundbücher und Steuerregister, Statistiken und Urkunden), Vergleichen und Hypothesen, der Prozess der Errichtung obengenannter Gebäude und Stadtensembles dargestellt wird. Gleichzeitig wird der Versuch gemacht das Entstehen mancher besonderer Lösungen im funktionellen Bereich, in der Bautechnologie oder in der künstlerischen Gestaltung der Produkte während der vielseitigen Zusammenarbeit zwischen Bauherr, Architekt und Konstrukteur zu klären.

Obwohl diese kurzen monographischen Studien bedeutende Beiträge zur Geschichte der Architektur auf rumänischen Boden liefern, scheint die erste Hälfte der Arbeit die Hauptschlussfolgerungen der langjährigen Forschung des Autors zu erfassen. Der Inhalt und die Gliederung dieses Buchteils widerspiegeln im höchsten Masse die Prinzipien auf die er sein Studium der Architektur als „einheitliche Konzeption der Raumgestaltung“ basiert. So werden „die Entstehung und Entfallung, der Niedergang und das Verschwinden verschiedener thematischer Bedürfnisse“ wie zum Beispiel das Wohnen, das gesellschaftliche Leben oder die Produktionstätigkeit recherchiert. Zu erst sind die bürgerlichen Wohnhäuser und die anderen zivilen Gebäude der Stadt (die gesellschaftlichen Bauten: Zunft- und Rathäuser, Schulen und Herberge, Hospitale und Bäder, sowie die Konstruktionen für Gewerbe und Handel: Papiermühlen, Giesereien, Gläserien, Werkstätten, Läden) durchsucht. Je ein Kapitel ist dann den Kultusstätten (katholische, reformierte oder orthodoxische Kirchen), den Residenzen des Landadels (Schlösser

und Kurien) und den Festungen und Wehranlagen gewidmet. Als Schlussfolgerung dieser analytischer Buchteile erforscht der Autor manche Techniken der Farb- und Flächengestaltung sowie die wichtigsten Komponenten des Bauprozesses (die technischen Bedingungen und die soziale Gliederung der Arbeit) und erläutert neben „das Problem der Architektur-Schöpfer“ in der siebenbürgischen Renaissance einige Bemerkungen betreffend die Renaissance Einflüsse in der Moldau und in der Wallachei.³

Auf diese Weise dringt der Verfasser in ein vielbestrittenes Gebiet ein, das sogenannte „Problem der rumänischen Renaissance“ (Răzvan Theodorescu: Die Zivilisation der Rumänen zwischen Mittelalter und Neuzeit, 1987). Die Ursache dieser und anderer Probleme liegt in der historischen Lage der rumänischen Fürstentümer in der Schnitt- und übereinanderdeckende Zone dreier Kulturgebiete. Die ältesten zwei, aus der Teilung des römischen Weltreiches (395) entstandenen Kulturzonen, hatten jede ihren spezifischen Lebenslauf. Im westlichen Teil folgte nach der Stürzung des letzten Kaisers (476) ein radikaler Umwandlungsprozess, der in mancher Hinsicht zu einer Unterbrechung des Trajektes der hiesigen Kulturentwicklung führte. Der östliche Teil hingegen bewies in seiner fast tausendjährigen Existenz (bis 1453) eine gewisse kulturelle Kontinuität, bis dann auch hier, nach der Eroberung durch die Türken, eine Kulturentfaltungswende eintrat. Byzanz selbst (aber nicht nur dieser), wo die historische Erbe mit den neuen orientalischen Elementen zusammenschmelzte, behielt seine kulturelle Bedeutung. Doch manche byzantinische Kulturzentren versetzten sich nordwärts (auch in der Wallachei und in der Moldau), wo einige mit die Vorposten der *Provinciae Apostolicae Sedis* (in Siebenbürgen, Ungarn und Polen) in Berührung kamen.

Diese drei Kulturareale, die ständig unter gegenseitigen Einfluss standen, waren durch einen schwankenden, von den historischen Umständen bestimmten Grenzstreifen getrennt/gebunden. Jenseits dieses Streifens, wo eine betonte Interferenz der Kulturen festzustellen war, erstreckten sich die Gebiete spezifischer kultureller Prädominanz. Aber auch hier wurden entlang der Jahrhunderte Präsenzen anderer Kulturgebiete verzeichnet; byzantinische Elemente konnten in West-Europa schon zur Zeit Karls des Grossen, aber auch später im Eklektizismus des XIX. Jahrhunderts festgestellt werden, die westeuropäische Kultur drängte schon in der Zeit der Gotik bis zum Nahen Osten, um sich dann Stufenweise bis im XX. Jahrhundert über die ganze Welt zu verbreiten.

Wie kann man in diesen Kontext die Renaissance, besonders die Renaissance in den rumänischen Fürstentümern bewerten? Kann jeder Höhepunkt der sozial-wirtschaftlichen Entwicklung (oder der Kulturentfaltung) einer jedweder menschlichen Gesellschaft als eine Renaissance angesehen werden? Gibt es eine einzige Renaissance oder mehrere? (Erwin Panofski: Renaissance und Renaissance in der westlichen Kunst, 1960). War die Renaissance die spezifische Form einer komplexen Entwicklungsphase der mittel- und westeuropäischen Gesellschaft oder nur eine kulturelle Schöpfung dieses Teils Europas (insbesondere Italiens) wie es die klassische Geschichtsschreibung behauptet? (von Jakob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, 1867 bis zu Henri

Focillon: Die Kunst des Abendlandes, 1938 und George Oprescu: Handbuch der Kunstgeschichte, 1945)⁴. Aus den Gesichtspunkt der Geschichte er-messen, könnte die Renaissance nicht auch als ein spezifisches Instrument des europäischen Frühka-pitalismus in seinem Streben nach der (nicht nur kulturellen) Kolonisierung der Welt betrachtet werden? In welchen Fall kann man von einer Re-naisance im östlichen Teil des Kontinents von Griechenland bis Nord-Russland – sprechen? (Ma-rius Porumb. Die rumänische Malerei in Sieben-bürgen, 1981, Dan Iloria Maziliu: Die rumänische Literatur in der Epoche der Renaissance, 1984 und Autorenkollektiv: Dichtkunst: Die Renaissance, 1986). In welchen Zusammenhang standen die Renaissance und die post-byzantinischen Kulturen (überhaupt in der Moldau und in der Wallachei), kann man zwischen sie bestimmte qualitative Unterschiede hervorheben? Wie tief konnten die „reisende“ Formen der Renaissance in die auf byzantinischer Basis strukturierter Existenz dieser Länder eindringen? Wie wurde das Thema der Wiederbelebung des Altertums behandelt, welche war die Haltung der orthodoxischen Medien, wer waren die Kulturförderer, welcher war der soziale

stand der (anonymen?) Schöpfer, wie wurde der Alltag verschiedener soziale Schichten beeinflusst?

Diese und manche andere Fragen wird sich jeder der Gheorghe Sebestyén's Buch durchblättert oder gelesen hat, gestellt haben. Der Autor selbst hat sich damit intensiv befasst und auch versucht einen richtigen Rahmen für die Beantwortung sol-cher Fragen zu gestalten. Mit das sorgfältig zusam-mengestellte Beweismaterial stellt er dem Leser – in Text und Abbildungen – eine Reihe detaillierter Analysen und eine umfassende Synthese der Bautätigkeit nicht nur aus Siebenbürgen vor, eine Tätigkeit die sich nach der Mitte des XV. bis zur ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts entwickelt hat, also einen Zeitabschnitt der den Höhepunkt der Gotik miterlebt hat aber auch Zeuge des Be-ginns der Barockarchitektur war. Gheorghe Sebes-tyén's Werk „Ein Kapitel der Architekturgeschichte Rumäniens: DIE RENAISSANCE“ ergänzt in lobenswerter Weise die wissenschaftliche Kennt-nisse über die Entwicklung eines wichtigen wirt-schaftlichen und kulturellen Produktionssektors in die rumänischen Fürstentümer vom Mittelalter bis zur Neuzeit.⁵

Peter Derer

¹ Arch. Dr. Gheorghe Sebestyén wurde am 31 März 1920 in Cluj-Napoca geboren. Er studierte Architektur und Bauwesen in Paris, Bukarest und Budapest (1947). Doktor der „Ion Mincu“ Hochschule für Architektur, Bukarest (1973). Seit 1952 im Bereiche der Wohntypisierung tätig, Leiter einer pluridisziplinären Forschungs-gruppe im Wohnwesen (1963). Lehrkraft an der Technischen Schule für Architektur und Bauwesen, und seit 1963 Dozent im „Ion Mincu“ Institut für Architektur. Verfasser zahlreicher theoretischen Arbeiten und Studien im Bereiche der wirtschaft-lichen Effizienz im Bauwesen, des Städtebaus und der Architekturgeschichte. Veröffentlichungen: Die Architektur der Renaissance in Siebenbürgen, (zu-sammen mit Arch. Victor Sebestyén, Bukarest 1963, Der wirtschaftliche und soziale Wirkungsgrad der Wohnsiedlungen, Bukarest 1975. Gheorghe Sebestyén beherrscht ausser der rumänischen auch die ungarische, deutsche und teilweise die latei-nische Sprachen das ihm das Entziffern verschie-dener alten Texte und auch der betreffenden rumä-nischen Literatur und der Literatur der mitwoh-nenden Nationalitäten aus Rumänien ermöglicht (Siehe Literaturverzeichnis).

² ... „Die relative Bescheidenheit der Baupro-duktion...“ (S. 13), „einer der seltenen archaeolo-gischen Funde...“ (S. 25), „Die zeitgenössischen Urkunden... berichten viel zu wenig“ (S. 28), „sogar diese wenige Beispiele...“ (S. 31), „Wir haben keine Angaben über...“ (S. 34), „die kleine Anzahl Angaben die wir haben...“ (S. 43), „bis heute wissen wir nichts über...“ (S. 62), „auch die knappen Angaben...“ (S. 72), „... über den niederen rumänischen Adelsstand wissen wir we-nig...“ (S. 75), u.s.w.

³ Die Folge der Kapitel scheint nicht unbedingt logisch gestaltet: der Teil über „Die Malerei der Fassaden“ befindet sich zwischen den Kapiteln: „Festungen und Wehranlagen“ und „Technische Bedingungen und soziale Gliederung des Baupro-zesses“. Ausserdem werden im Inhaltsverzeichnis nicht genau die Bestimmungen mancher Kapitel

genannt oder tragen sie trügerische Titel wie z.B. der über „Die Aktualität der Renaissance-Archi-tektur“ der vorzüglich der Aussenflächengestaltung gewidmet ist und deshalb besser mit dem Kapitel über „Die Malerei der Fassaden“ zusammenpasst.

⁴ Einige Zitate und Hypothesen sind überzeu-gend. So z.B. erklärt Johan Huizinga in seinen „Wege[n] der Kulturgeschichte“ dass „das Neue sich zuerst als äussere Form meldet bevor es sich in einer wirklichen neuen Denkweise verwandelt“. Erwin Panofski behauptet das „die Renaissance nur in Westeuropa erscheinen konnte...“ und nicht in Byzanz „der niemals einen ähnlichen Nadir erreicht hätte auch wenn dieser nicht von den Türken erobert gewesen wäre“. George Oprescu spricht von „einer wirklichen Renaissance“ die sich nur in Italien entwickeln konnte; was sich ausserhalb der italienischen Staaten abspielte war nur „eine Renaissance der Renaissance“ wie es Gustav Glück so passend ausdrückte. Andererseits werden in Westeuropa verschiedene Blütezeiten der Kultur verzeichnet: die meisten Kunsthistoriker nennen die „karolingische“ und die „ottonische“ renovatio (IX–XI Jahrhundert), in die sich auch manche byzantinische Elemente eingefügt haben. Dan Iloria Mazilu, der in seine kühne Arbeit die Entfaltung der byzantinischen Kultur analysiert, erwähnt die sogenannte „Renaissance der Paleo-logen“ aus den XIV Jahrhundert.

⁵ Ausser der bekannten Werke von Virgil Vătă-şianu: Geschichte den feudalen Kunst in den rumänische Ländern, 1979 und Grigore Ionescu: Die Architektur entlang der Jahrhunderte auf den Gebiet Rumäniens, 1982, kann man mit Hilfe fol-gender Arbeiten (Paul Niedermeier: Siebenbürg-ische Städte, 1976, Hermann Fabini: Das goti-sche Sibiu/Hermannstadt, 1982 und Mircea Ţoca: Das barocke Cluj, 1983, Gheorghe Sebestyén's Buch miteinbezogen) die Entfaltung des Bauwesens besonders in Siebenbürgen, zwischen dem XIII. und dem XVIII. Jahrhundert (also entlang eines halbes Jahrtausends) kennen lernen.

Anmerkungen

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1987)

L'année 1987 a vu se succéder au Grand-Palais deux expositions importantes qui mettaient en valeur deux aspects précieux des arts de l'Antiquité. L'une était consacrée à *TANIS : l'or des Pharaons* ; elle faisait revivre une des métropoles de la Basse-Egypte, ensevelie dans les solitudes du Delta Oriental et exhumée durant la dernière guerre par Pierre Montet ; elle revivait au Grand-Palais à travers des stèles couvertes d'hiéroglyphes et de sculptures, de monumentales statues de pierre, des statuettes en céramique, des objets divers à usage cultuel ou funéraire, des bijoux ; le travail du métal semble avoir été à Tanis d'une grande richesse et d'une grande complexité et l'exposition en faisait bien voir la somptuosité ¹.

L'autre exposition importante montrait *Trésors des princes celtes* ; là aussi les arts du métal étaient à l'honneur et l'on y voyait des œuvres majeures telles que le vase de Vix. Les principaux centres de fouilles, qui sont souvent des tombeaux princiers, ont fourni la matière de l'exposition ; ils ont livré des pièces importantes comme les chars funéraires, mais aussi des bijoux et toute sorte d'objets, même des pièces fragiles comme les tissus. Les fouilles, faites souvent avec grand soin, ont permis de reconstituer la civilisation celtique qui s'est épanouie en Europe centrale entre le VIII^e et le VI^e siècle avant Jésus-Christ et s'est développée, en se répandant dans les pays voisins et parfois même lointains, au cours des siècles suivants ².

L'Antiquité a suscité d'autres expositions de moindre importance. Le Musée des Antiquités Nationales à Saint-Germain-en-Laye a évoqué *La Graefsenque, un village de potiers gallo-romains*. C'est aussi vers la Gaule que s'est tourné le Pavillon des Arts, en accueillant *Premiers temps chrétiens en Gaule méridionale* : l'exposition retraçait les divers aspects de la civilisation de la Gaule entre le III^e et le VIII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque où l'empire romain se dissout, où les royaumes barbares s'implantent et où s'installe progressivement le christianisme ; l'exposition était très suggestive grâce à la diversité de ses œuvres.



Le long temps qui s'étale entre le Haut-Moyen-Age et la fin de l'époque classique et baroque n'a guère éveillé, en 1987, la curiosité des organisateurs d'expositions, mais le XVIII^e siècle, lui, a joui d'une particulière faveur.

Il a suscité, notamment, et de la manière la plus séduisante, une des expositions majeures de l'année, *FRAGONARD*, qui a occupé longuement les salles du Grand-Palais. Elle réunissait un ensemble considérable de peintures et de dessins, qui offrait, malgré quelques inévitables lacunes, un panorama complet de son œuvre ; elle invitait à voir en lui non seulement un des plus grands artistes français, mais aussi un des maîtres de la peinture universelle. Elle permettait de suivre l'évolution de sa carrière, de son œuvre et de son art : les années de formation, le premier voyage en Italie, l'entrée à l'Académie, la période des figures de fantaisie, les travaux pour la Guimard et la du Barry, le second voyage en Italie, la période des allégories amoureuses et la retraite à Grasse, les fonctions officielles au Louvre. L'exposition offrait l'occasion d'élucider les questions que po-

sent certains tableaux et elle permettait de saisir la diversité de l'œuvre du peintre et les mystères de sa technique éblouissante. Le catalogue, monumental, riche de notices et d'images, constitue une somme irremplaçable ³.

L'exposition *Aspects de Fragonard* présentée par la Galerie Cailleux, était un complément sans doute modeste mais de grande qualité : autour de quelques peintures, des dessins et des gravures permettaient de saisir la diversité d'inspiration de Fragonard et les charmes de son art. C'est à un peintre d'une génération plus ancienne, *SUBLEY-RAS*, que le Musée du Luxembourg a ouvert ses portes ; sa brève carrière s'est déroulée dans la première moitié du XVIII^e siècle à Toulouse, à Paris et à Rome, mais Rome tient dans sa vie une place éminente ; l'essentiel de son œuvre est constitué par les peintures religieuses et les portraits, et il fut avant tout le peintre de l'Eglise et des grands de ce monde ; son art est d'une grande austérité, même s'il n'ignore pas les charmes de la couleur, et il trouve dans la sobriété des formes une solide vertu expressive ; l'exposition rendait opportunément justice à un artiste aujourd'hui oublié ⁴. C'est aux derniers temps du classicisme que se référerait une exposition d'une tout autre nature, présentée à l'Institut néerlandais, *Le Palais Bourbon et la rue de l'Université* : elle évoquait, à travers des œuvres graphiques de toute sorte, les hôtels d'un des quartiers les plus connus de Paris et en particulier le Palais Bourbon.

Une autre exposition se situait, elle, aux confins du XVIII^e et du XIX^e siècle en présentant, au Pavillon des Arts, *Autour de David : le néo-classicisme en Belgique (1770-1830)* : elle ouvrait des perspectives sur un domaine encore peu exploré, celui de la naissance d'une peinture belge à l'ombre de David.



Le plein XIX^e siècle a été une époque quelque peu négligée, en 1987, par les organisateurs d'expositions. Ils ont cependant sorti de l'ombre deux

peintres qui ont travaillé dans la première moitié du siècle. L'un, *Jean-Baptiste DEBRET* fut un peintre d'histoire de la suite de David; la partie la plus intéressante de sa carrière se déroula au Brésil, où il travailla durant plusieurs années pour la cour, et c'est cet aspect que montrait l'exposition, présentée au Musée-galerie de la Seita. L'autre, *AUDUBON*, Français devenu Américain, a beaucoup voyagé et il a été surtout le peintre des oiseaux; l'exposition, présentée au Parc floral de Paris, rappelait la vie et l'œuvre de ce peintre à peu près inconnu en France, alors qu'il jouit aux États-Unis d'une grande notoriété.

L'exposition *Soleil et Ombres*, présentée au Petit-Palais, était consacrée à l'art portugais du XIX^e siècle; elle couvrait l'ensemble du siècle et permettait de suivre l'évolution d'un art qui reste mal connu en France. Il s'est inséré dans les mouvements de la peinture européenne du siècle tout en essayant de préserver son identité: ce fut d'abord le règne de l'académisme néo-classique; puis la peinture se laissa gagner par le romantisme, mais davantage par le charme du sentiment que par la hardiesse du pinceau; ensuite le naturalisme s'épanouit dans le portrait et le paysage; mais l'impressionnisme n'apparut qu'avec timidité. Le caractère portugais de cette peinture se manifeste en fait plus dans le choix des sujets que dans la manière de peindre, mais la maîtrise de la technique, la fermeté de la vision et même le talent n'ont pas manqué à nombre de peintres tout au long du siècle.

L'exposition portugaise avait été précédée au Petit-Palais par *Lumières du Nord*, c'est-à-dire par la peinture scandinave; mais il s'agissait de la peinture de la fin du siècle et cette époque tardive, avec son prolongement au début du XX^e siècle, a eu, beaucoup plus que le début et le milieu du siècle, la faveur des organisateurs d'expositions. Cette peinture scandinave de la fin du siècle a entretenu avec la peinture française des relations assez étroites, car beaucoup de peintres scandinaves ont voyagé en France et ils se sont souvent pénétrés des manières françaises; l'influence de l'impressionnisme, notamment, est sensible chez certains d'entre eux; mais d'autres tendances apparaissent aussi; et il y a chez tel ou tel peintre un effort pour exprimer la spécificité des pays nordiques; ces artistes nordiques étant en général peu connus du public français, l'exposition aura permis une utile mise au point.

L'exposition majeure pour cette période entre XIX^e et XX^e siècle a été *CHICAGO Architecture. 1872-1922*, organisée par le Musée d'Orsay. Chicago a été, comme on sait, un des foyers majeurs de l'architecture moderne à ses débuts, par l'activité de reconstruction de la ville après l'incendie de 1871; l'« école de Chicago » s'est alors affirmée et elle s'est développée dans les décennies suivantes; sa modernité s'est peu à peu dégagée de la tradition, mais elle a toujours pris celle-ci en compte et elle garde, dans l'ensemble du mouvement moderne, une physionomie particulière. L'exposition comportait un grand nombre de documents graphiques, mais aussi des objets, car l'« école de Chicago » s'est manifestée aussi dans le mobilier; elle permettait de suivre l'évolution d'une architecture qui a souvent cherché la monumentalité et elle faisait voir l'œuvre des divers architectes, dont certains, comme Wright et Sullivan, étaient connus

du public français, mais dont beaucoup étaient ignorés. Ainsi l'exposition appuyée par un catalogue important, aussi bien par ses études introductives que par ses illustrations, apportait une contribution significative à la connaissance d'un domaine majeur de l'architecture moderne dans le monde⁵.

Une autre exposition a été consacrée à l'architecture, *Architectures postales. 1887-1987*; elle embrassait, on le voit, un domaine restreint et elle se limitait à la France; présentée au Musée national des monuments français, elle permettait de suivre, durant un siècle, l'évolution d'un type d'édifice qui avait par nature une vocation fonctionnelle, mais qui l'a incarnée dans des formes d'abord assez éclectiques, puis peu à peu gagnées par la modernité, entre les mains, notamment, du corps des architectes des P.T.T.; plusieurs des témoins notables de l'architecture moderne en France relèvent de l'architecture postale, ce qui donnait à l'exposition un intérêt certain.

L'architecture a occupé aussi une place éminente dans les expositions du plein XX^e siècle, car elles ont été dominées par Le Corbusier, dont l'année 1987 marquait le centenaire. Plusieurs expositions, en des lieux divers, insistaient sur tel ou tel aspect particulier de la vie et de l'œuvre du grand architecte, mais c'est au Centre Beaubourg que s'est déployée l'exposition de synthèse *L'aventure Le Corbusier 1887-1965*. C'était une exposition très complète, qui suivait l'artiste à travers les périodes successives de sa carrière: d'abord les années de jeunesse, dans sa ville natale de la Chaux-de-Fonds et sur les routes d'Europe, où il prend conscience de sa vocation d'architecte; puis, l'établissement à Paris, où il se fait connaître comme peintre, comme polémiste et comme architecte; il développe son activité, dans les années précédant la guerre, en écrivant des livres, en dessinant des projets d'architecture et d'urbanisme, mais il ne peut réaliser qu'un nombre restreint d'édifices, car il heurte par ses audaces le goût dominant; les années de guerre le maintiennent à l'écart des grandes commandes publiques, mais après la guerre il peut enfin réaliser de grandes choses. L'activité qu'il a déployée tout au long de sa carrière a été multiple et l'exposition mettait bien en lumière son œuvre de théoricien et sa contribution diverse aux arts plastiques (peinture, sculpture, décor et mobilier); elle étudiait surtout l'évolution de sa pensée architecturale, qui a été très ouverte et a évolué avec le temps. Les très nombreux documents et œuvres qui étaient exposés éclairaient la personnalité d'un homme qu'on peut considérer comme le plus grand architecte du XX^e siècle. L'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition montre bien, sous une forme originale, l'importance de Le Corbusier⁶.

Un autre grand architecte, lui aussi Français, Auguste Perret, était présent dans une autre exposition, 1913 — *Le Théâtre des Champs-Élysées*, organisée par le Musée d'Orsay à l'occasion de la restauration de l'édifice; celui-ci est une des œuvres majeures de l'architecture moderne; le nom de Perret y est attaché, mais il ne fut pas le seul à avoir part à sa construction, et l'exposition permettait d'apprécier la part respective de tous ceux qui avaient participé à l'édification et à la décoration du théâtre; le catalogue, par ses diverses études introductives, apporte une mise au point précise et définitive sur l'histoire, qui fut parfois controversée, de cet important monument⁷. C'est à un autre maître de l'architecture moderne que

le Centre Beaubourg a consacré l'exposition *Mies van der Rohe et ses disciples* : la carrière de l'architecte s'est principalement déroulée aux Etats-Unis, où il s'était établi pour fuir le nazisme et où il anima l'Institut d'art de Chicago ; l'exposition envisageait l'œuvre de Mies van der Rohe dans ses rapports avec le milieu où il a travaillé et dans l'ampleur de son influence ; car il a eu de nombreux disciples ; il demeure avant tout dans l'histoire de l'architecture comme le créateur du gratte-ciel en acier et verre ; un type d'architecture qui s'est largement répandu au cours du dernier demi-siècle.

Parmi les expositions consacrées aux autres arts que l'architecture, il en est peu qui furent des expositions d'ensemble. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a présenté une exposition originale *PARIS 1937 — L'art indépendant* : elle commémorait l'exposition « Les maîtres de l'art indépendant » présentée au Petit-Palais à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937 ; elle était beaucoup plus restreinte que celle-ci, mais elle présentait, à quelques exceptions près, les mêmes artistes et elle permettait d'apprécier la vision qu'on avait voici cinquante ans de la peinture et de la sculpture françaises libres d'attaches avec l'académisme : vision qui, malgré ses lacunes, était bien celle de l'art vivant. Le Centre Beaubourg a montré, sous le titre 77-87 — *L'époque, la mode, la morale, la passion*, les principaux aspects de l'art des dernières années : un panorama qui apportait une vision, sans doute inédite pour beaucoup, de la situation présente de l'ensemble des arts. C'est un art particulier que présentait le Musée national de céramique de Sèvres avec *Porcelaines de Sèvres au XX^e siècle*, attestant ainsi la permanence et le renouvellement d'une technique traditionnelle. Enfin, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, *Modernidade, art brésilien du XX^e siècle* offrait un vaste ensemble de l'art brésilien de ce siècle, susceptible d'intéresser un public sans doute peu familier avec lui.

Les expositions monographiques ont été, comme d'habitude, fort abondantes. Certaines groupaient plusieurs artistes unis par des liens de famille, comme la triade *Maurice UTRILLO, Suzanne VALADON, André UTTER*, que présentait le Trianon de Bagatelle, ou *Les trois DUCHAMP* que rassemblait la galerie Dina Vierny. D'autres artistes ont été honorés par des manifestations importantes. Le Musée-galerie de la Seita a rendu hommage au peintre italien *Lorenzo VIANI* qui avait travaillé à Paris avant la première guerre mondiale et, retourné ensuite dans son pays natal, avait développé un art expressionniste et marqué par une vision pessimiste du monde⁸. C'est un autre Italien, mais bien différent, *MORANDI*, qui était présenté à l'Hôtel de Ville : il a peint essentiellement des natures mortes, et ses œuvres, dans la sobriété de leurs formes et de leurs couleurs, dégagent une atmosphère de sérénité⁹. C'est aussi la sérénité qui enveloppe l'œuvre de *MAILLOL* : la galerie Dina Vierny lui a rendu un bel hommage, appuyé non seulement sur les sculptures, mais aussi sur les peintures et les dessins, qui sont une partie moins connue, mais très attachante de son œuvre¹⁰. *MATISSE* a fait l'objet d'une vaste exposition présentée à l'Ecole des Beaux-Arts et consacrée à son œuvre graphique : une présentation ingénieuse de 430 pièces avait l'ambition, peut-être quelque peu excessive, de rendre sensible le cheminement

créateur de l'artiste. Le Centre Beaubourg a réuni un ensemble important de l'Italien *Lucio FONTANA*, le fondateur du spatialisme, dont les œuvres, réalisées dans des techniques diverses, demeurent peu familières au public français. *André MASSON*, qui est plus connu mais n'est pas encore à sa vraie place, une des premières, a su-cité deux expositions : l'une à la galerie Artcurial, présentait l'œuvre sculpté, l'autre, à la galerie Jeanne Castel, montrait des pastels et des dessins. *Jean HELION* a été retenu par la galerie Louis Carré pour une vaste rétrospective couvrant l'ensemble de la carrière de l'artiste.

D'autres expositions, plus restreintes, ont aussi garni les cimaises parisiennes : le Musée de Boulogne a évoqué *Juan GRIS et les dimanches de Boulogne* ; le Musée de l'Orangerie a présenté les *Projets de DUFY pour la Fée électricité* ; la galerie Lelong a montré les derniers estampes de *Joan MIRO* ; la galerie Jeanne Bucher exposait Non-lieux de *Jean DUBUFFET* ; à la galerie de France on voyait des sculptures de *Julio GONZALEZ* et au Centre Beaubourg des dessins de *KOKOSCHKA* ; la galerie Claude Bernard montrait des peintures récentes de *Leonardo CREMONINI* et la galerie Lelong des peintures de *Francis BACON* ; le sculpteur *Roel D'HAESE* était accueilli par la galerie Claude Bernard et le sculpteur *HAJDU* par la galerie Artcurial ; le Musée d'art moderne de la ville de Paris présentait une rétrospective du peintre-sculpteur *DOMELA*, un artiste fidèle à l'abstraction, et le Musée des Arts décoratifs accueillait l'œuvre d'*Arne JACOLSEN*, architecte et designer danois ; on trouvait le sculpteur *COUTELLE* à la galerie Aux sources d'Hippocrène et le peintre *Michel BIOT* à la Maison de la chimie ; la galerie La Hune exposait des lithographies d'*ATLAN*, tandis que le Musée des arts de la mode rendait un hommage à *Christian DIOR*.



Certaines expositions ont couvert un domaine plus vaste, s'étendant sur plusieurs périodes.

C'a été le cas de l'exposition *Costume-coutume* présentée au Grand-Palais par le Musée des arts et traditions populaires ; elle montrait, soit au naturel, soit dans des reproductions sculptées, gravées ou peintes, des costumes, mais aussi des bijoux et d'autres objets ; toutes ces œuvres, fort diverses, évoquaient la façon dont se sont habillés et parés les Français depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours ; elle ouvrait une vue très détaillée et très complète de l'évolution des coutumes vestimentaires de notre pays à travers les siècles¹¹.

La Ville de Paris, elle, accueillait cinq siècles d'art espagnol dans une exposition double. La première partie, *De GRECO à PICASSO*, au Petit-Palais, présentait un panorama de la peinture espagnole du XVI^e siècle à la fin du XIX^e siècle ; si les grands chefs-d'œuvre universellement connus n'avaient pu venir, les œuvres notables étaient assez nombreuses et les grands maîtres espagnols étaient dignement représentés ; l'exposition permettait de saisir l'évolution et les constantes du génie espagnol durant quatre siècles. L'autre partie de l'exposition, *Le siècle de PICASSO*, au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, était vouée au XX^e siècle : si la figure de Picasso était dominante, elle ne faisait pas oublier les autres peintres espagnols qui ont

travaillé à la même époque que lui, ni les artistes qui ont suivi.

C'était aussi une exposition évoquant plusieurs siècles, malgré son thème restreint que REGALIA, présentée au Musée du Louvre : elle rassemblait les « instruments » du sacre des rois de France, présents par eux-mêmes ou, pour ceux qui ont disparu, par des documents.



Les arts de l'Extrême-Orient n'ont pas suscité en 1987 d'exposition très importante ; on en retiendra pourtant quelques-unes, présentées en des lieux traditionnellement ouverts à cette région du monde. Le Musée Guimet a proposé de pénétrer dans un domaine peu connu avec *Demeures des hommes, sanctuaires des dieux : l'architecture tibétaine*. Il a accueilli un art plus familier au public, celui de la céramique extrême-orientale, avec *Le jardin des porcelaines*. La galerie Janette Ostier a poursuivi ses expositions japonaises en illustrant une coutume très typique et très vivace par des *Peintures pour la cérémonie du thé*.



Enfin 1987 a montré, comme les précédentes années, des expositions organisées par les musées en puisant dans leur propre fonds.

Le Cabinet des dessins du Musée du Louvre a poursuivi la présentation de son inépuisable collection. Une importante exposition, de WATTEAU à LEMOYNE, montrait un choix de dessins de la première moitié du XVIII^e siècle, moment privilégié dans l'histoire du dessin français : on y voyait nombre de dessins signés de grands noms, mais aussi d'autres d'artistes moins connus qui furent aussi de grands dessinateurs¹². D'autres expositions, moins prestigieuses, méritent cependant d'être signalées : *Ornemanistes du XV^e au XVII^e siècle* comportait des gravures et dessins tirés de la collection Edmond de Rothschild ; *Chefs-d'œuvre de la collection Saint-Morys au Cabinet des dessins*

exposait des dessins d'un autre fonds particulier. Le département des peintures a montré les *Nouvelles acquisitions du département des peintures 1983—1986* en même temps que *La collection P. de MIRIMONDE* léguée aux musées de Gray et de Tours et faite de tableaux choisis.

La Bibliothèque Nationale a montré la quasi totalité de ses gravures de REMBRANDT : la présentation de cet ensemble considérable (341 gravures) était agencée de manière à rendre sensible l'évolution de l'artiste dans le traitement de la figure humaine. Le Musée des Arts et traditions populaires a exposé ses *Nouvelles acquisitions*. Le Musée Picasso a évoqué PICASSO dessinateur, en tirant de son fonds 136 pièces, et ces œuvres, parfois importantes, jalonnaient toute la carrière de l'artiste. Le Musée Rodin a été particulièrement actif : il a exposé d'abord la série des *Marbres de RODIN* qui constituent une part très importante de ses collections et qui posent parfois des problèmes¹³ ; puis il a montré, sous le titre *Ornement de la durée*, un ensemble de photographies de danseuses tirées de son fonds ; ensuite il a présenté une partie des *Dessins* de Rodin qu'il possède.

Enfin, certains musées non parisiens ont apporté au public parisien une partie de leurs trésors. C'est ainsi qu'au Musée du Louvre ont été présentés *Les primitifs italiens du Musée Fesch d'Ajaccio*, une collection qui comportait quelques œuvres notables. L'Institut néerlandais a accueilli la fleur des *Tableaux flamands et hollandais du Musée des Beaux-Arts de Quimper*, parmi lesquels figuraient des œuvres signées par des artistes importants. Au Musée des Arts décoratifs a été dressée *La table d'un roi*, c'est-à-dire les pièces d'orfèvrerie conservées dans les palais royaux danois ; ces objets apportaient une contribution précieuse à la connaissance de l'orfèvrerie française, car ce sont des orfèvres français qui au XVIII^e siècle les ont créés ; ainsi, leur présence temporaire à Paris les ramenait dans leur lieu d'origine.

René JULLIAN

Notes

¹ TANIS : *l'or des Pharaons* ; 1 vol. in 4°, 280 p. (104 n°s), 104 ill. en noir et en couleur.

² *Trésors des princes celtes* ; 1 vol. in 4°, 266 p. (241 n°s), 364 ill. en noir et en couleur.

³ FRAGONARD ; 1 vol. gr. in 4°, 633 p. (305 n°s), nbr. ill. en noir et en couleur.

⁴ SUBLEYRAS ; 1 vol. in 4°, 380 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

⁵ *Chicago Architecture. 1872—1922* ; 1 vol. gr. in 4°, 480 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

⁶ *Le Corbusier : une encyclopédie* ; 1 vol. gr. in 4°, 497 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

⁷ 1913. *Le théâtre des Champs Élysées* ; 1 vol. in 8°, 152 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

⁸ Lorenzo VIANI ; 1 vol. in 4°, 139 p., 80 ill. en noir et en couleur.

⁹ MORANDI ; 1 vol. in 4°, 172 p., 110 ill. en noir et en couleur.

¹⁰ MAILLOL ; 1 vol. in 4°, 140 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

¹¹ *Costume-coutume* ; 1 vol. in 4°, 327 p., nbr. ill. en noir et en couleur.

¹² De WATTEAU à LEMOYNE ; 1 vol. in 8°, 127 p. (158 n°s), 158 ill. en noir.

¹³ *Marbres de RODIN* ; 1 vol. in 4°, 273 p., nbr. ill. en noir.

VASILE DRĂGUȚ

1928—1987

Le premier novembre 1987 a vu la triste disparition de Vasile Drăguț, historien de l'art, critique et professeur, directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art, rédacteur en chef des revues « Studii și Cercetări de Istoria Artei », « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art » et « Arta ».

Vasile Drăguț s'est éteint en pleine force créatrice, au moment où il croyait fermement à un avenir actif, laborieux, ressemblant à son propre passé. Malgré sa maladie, il prévoyait les années à venir calmes, il avait tracé—c'était l'habitude de toute une vie—un vaste programme de travail. La veille même du « grand passage », il avait dévoilé, dans une lettre adressée à un collègue, ses projets relativement immédiats : trois livres consacrés à l'art médiéval. C'est un fait significatif, reflétant l'image de l'homme Vasile Drăguț, qui a consacré sa vie en premier lieu à la recherche, à la restauration, à la mise en valeur et à l'introduction dans le circuit public des valeurs de l'ancien art roumain et de l'espace sud-est européen, zone que deux des trois ouvrages envisagés devaient étudier expressément.

Il nous a quittés en laissant le souvenir d'un bel exemple de vie bouillonnante, consacrée au travail, aux monuments historiques, à l'art contemporain, à ses étudiants.

Le jeune chercheur Vasile Drăguț débutait en 1961 par son activité à l'Institut d'Histoire de l'Art, dirigé par le professeur George Oprescu. Il avait maintenant la possibilité de continuer systématiquement un programme de recherche qu'il s'était tracé pendant sa période d'étudiant : l'étude approfondie des monuments de Transylvanie. Les voyages longs et répétés se sont concrétisés d'abord en un fichier complexe—amplifié et complété ensuite au fur et à mesure qu'il entreprenait d'autres voyages dans toutes les zones du pays et au-delà de ses frontières—composé de milliers de fiches auxquelles s'ajoutent une collection unique d'images (des milliers de photos et de diapositives) et des séries d'articles monographiques concernant quelques-unes des ensembles les plus significatifs de peinture gothique transylvaine ou de peintures commandées par les « cnèzes » roumains de Strei, Leșnic, Densuș ou Rimel.

Un trait fondamental que l'on peut discerner dès ses premiers écrits dans la spécialité jusqu'aux livres et aux articles publiés les derniers mois de son existence, est sa préoccupation constante pour la problématisation de l'histoire de l'art roumain.

On peut affirmer aujourd'hui que Vasile Drăguț n'a pas étudié et n'a pas écrit au hasard. La succession de ses écrits qui totalisent plusieurs centaines de titres (livres, études, simples notes, articles de critique, chroniques, préfaces à des ouvrages originaux, traductions ou catalogues d'expositions, essais, etc. parus à diverses maisons d'édition ou publications), ou bien certaines notes qu'il a laissées, renfermant d'une manière ordonnée des bilans et des esquisses de projets, permettent de tracer une ligne directrice claire : les priorités et l'intérêt de la recherche ne sont pas des manifestations mineures ni de conjoncture. Chaque titre est le résultat d'une estimation de la nécessité de l'approfondissement de la connaissance d'un fait, d'un phénomène essentiel en soi ou dans un enchaînement de faits et de phénomènes, destiné à mettre en lumière une signification ou à modifier l'optique usuelle de l'interprétation. C'est le cas de l'analyse de la peinture gothique de Transylvanie—dont

il a rédigé (en 1972) le premier répertoire iconographique exhaustif—qu'il s'est senti obligé de traiter finalement dans une ample monographie consacrée au phénomène gothique dans son ensemble, manifesté sur la terre roumaine (1979) non seulement de la Transylvanie, où il avait gagné droit de cité, mais également en Moldavie et en Valachie où certains traits de ce style s'infiltrèrent dans des synthèses originales, constructives ou décoratives, de la tradition locale. C'est aussi le cas de la peinture des fondations des « cnèzes » roumains des XIV^e et XV^e siècles, qui constituent le sujet de sa thèse de doctorat, publiée en 1970. A la même catégorie appartiennent les monographies *Arbore* (1969), *Humor* (1973), *Dobrovăț* (1984), de plus en plus profondes au point de vue de la vision et ponctuant chacune un autre aspect de la peinture de l'époque de Petru Rareș, ainsi que les articles indépendants, axés sur des problèmes-clé de l'art roumain : l'assimilation dans la peinture roumaine des courants artistiques du centre de l'Europe et ceux italiens pénétrés par la filière dalmate ou sud-danubienne ; les problèmes du répertoire iconographique en relation avec les mutations stylistiques ; la peinture murale extérieure de la Moldavie ; le plan en croix grecque inscrite dans l'architecture roumaine et ses relations avec le monde byzantin ; les influences de la décoration ottomane dans notre architecture médiévale ; le rapport entre créativité et interprétation, considéré comparativement dans l'art roumain ancien et moderne, etc.

L'œuvre d'art ouverte—c'est sous cet insigne que Vasile Drăguț a mis dès le commencement, toute son activité de recherche, qu'il s'agisse d'un monument médiéval, ou bien que Șirato, Luchian ou Dărăscu fassent l'objet de l'étude, ou encore qu'un peintre ou sculpteur contemporain ait attiré son attention.

Le dialogue toujours vif avec l'œuvre d'art l'intéressait constamment, multipliant les angles de vue de son étude et élargissant toujours l'aire d'investigation au niveau du pays entier.

Avec la partie consacrée à la peinture du Moyen Âge de l'ouvrage collectif « La peinture roumaine

en images » (1971), Vasile Drăguț inaugurerait une nouvelle méthode de présentation du phénomène artistique dans notre historiographie. En liant l'idée de la continuité à celle de l'unité, il a décidément renoncé à l'approche classique du phénomène créateur par chapitres consacrés successivement à chacune des trois principautés roumaines. Il présente d'une manière unitaire l'art sur tout l'espace roumain en considérant exclusivement les repères chronologiques et stylistiques. L'idée de l'unité en diversité a été ensuite amplement développée dans la tentative de synthèse que représente le premier volume de « *L'art roumain* » (1982), ouvrage ample, complété par une riche illustration et un appareil critique adéquat. L'intervalle d'une décennie, écoulé entre ces deux ouvrages, a permis à l'auteur de vérifier la justesse de sa vision et de sa méthode. Les résultats des recherches cumulés dans son propre domaine ou dans des domaines connexes, en premier lieu dans l'archéologie et l'histoire, lui ont facilité l'introduction dans le circuit public d'un grand nombre d'informations tout à fait nouvelles, ainsi que des interprétations nouvelles et approfondies à l'échelle de tous les domaines de la création : dès les premières manifestations paléolithiques (les peintures rupestres de la grotte de Cuciulat, district de Sălaj) jusqu'à l'art des maîtres constructeurs, peintres, sculpteurs et miniaturistes de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Dans le sens de la même ouverture vers une vision unitaire du phénomène artistique sur la terre roumaine, les deux volumes consacrés aux XV^e et XVI^e siècles (le dernier remis à la maison d'édition en juillet 1987) offrent pour nombre de monuments ou d'œuvres — présentés sous forme d'amples fiches complétant l'illustration — des interprétations plus nuancées ; les études introductives permettent d'observer une méthodologie perfectionnée dont la rigueur de l'étude du document, entrelacée avec l'analyse typologique, iconographique et stylistique élargit la vision de la connaissance tant d'une série d'époques considérées jusqu'alors comme des taches blanches dans l'histoire de l'art roumain, que de phénomènes qui devraient être réanalysés et réinterprétés à la lumière des nouvelles découvertes.

A titre de chercheur, Vasile Drăguț a toujours ressenti le besoin de communiquer et de confronter les résultats de son travail. Il a été un assidu promoteur des sessions de communications périodiques (mensuelles, le plus souvent), dont il a introduit la pratique à la Direction des Monuments Historiques et d'Art et qu'il a réactualisée à l'Institut d'Histoire de l'Art ; il a ouvert le porte de l'institut non seulement aux membres de cette institution mais aussi aux spécialistes d'autres institutions d'enseignement supérieur ou de recherche à profil semblable et à ceux des musées du pays.

Sa préoccupation constante suivait la même direction de perfectionnement continu des instruments du travail propre ou exigés par l'étude et l'information en général.

Dans sa qualité de chercheur à l'Institut d'Histoire de l'Art, ensuite de directeur de cette même institution (de 1976 à 1987), de directeur à la Direction des Monuments Historiques et d'Art (1971 — 1976), il a plaidé sans cesse en faveur de la constitution, de l'expansion et de la modernisation des services de documentation spécialisés et en faveur des activités d'inventorier et de repertorier systématiquement les monuments historiques et leurs trésors artistiques, afin de faire connaître plus pro-

fondément l'entier trésor d'art national et de publier des dictionnaires spécialisés ayant des profils très divers. Dans ce sens, Vasile Drăguț a été l'auteur du premier « Dictionnaire encyclopédique d'art médiéval roumain » (1976) et le coordonnateur d'un « Répertoire de peintures murales » dont le premier volume — édité sous l'égide de l'Institut d'Histoire de l'Art, a reçu en 1985 le prix « Ion Andreescu » de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

La profonde connaissance de notre patrimoine artistique — qu'il possédait comme personne d'autre — a facilité son activité vouée à la protection, à la sauvegarde et à la restauration des monuments historiques et l'établissement — dans le cadre de la Direction des Monuments Historiques et d'Art (devenue, en 1974, la Direction du Patrimoine Culturel National) — d'un vaste programme de restauration non seulement des bâtiments, mais aussi des ensembles de peintures murales ; à cet effet, il a créé, grâce à ses efforts dans le cadre de la même institution, un atelier spécialisé et un chantier-pilote au monastère de Humor, pour former les futurs peintres restaurateurs. Cette préoccupation a été au centre de son attention durant sa fonction de recteur de l'Institut des Beaux-Arts « Nicolae Grigorescu » (1976 — 1984) ; dans le cadre de cet institut, on a organisé un atelier spécial d'étude-restauration, tandis que le profil de la Section Peinture monumentale a été doublé par sa préoccupation pour la restauration de peintures murales et des panneaux.

La vocation de chercheur a mis son empreinte sur tous les écrits de Vasile Drăguț, y compris sur ceux du critique d'art, fait qui ne signifiait pas une servitude mais, au contraire, un mérite, un acquis au profil aussi bien du critique que de l'artiste : le premier bénéficiait — par le contact à peu près permanent avec l'œuvre d'art contemporain — de l'impact avec la création vive et les problèmes de la création, retrouvant à travers ces problèmes le sens de la pérennité des anciennes valeurs de notre culture ; l'artiste découvrait dans la communication directe et rapide avec l'œuvre de Vasile Drăguț une possible modalité de réception.

Actif, infatigable, lucide, ne ménageant jamais son énergie, son repos et ses qualités d'organisateur efficient et de combattant fervent, Vasile Drăguț a dirigé diverses institutions (la plupart déjà mentionnées) ; il a été coopté dans de différentes organisations nationales et internationales où sa voix était écoutée et appréciée, notamment la Commission du patrimoine culturel national, l'Union des artistes plastiques (dans ce cadre, il a été le rédacteur en chef de la revue « Arta » jusqu'au dernier de ses jours), l'ICOM et l'ICOMOS (auxquels il était président du Comité roumain), l'ICCROM (dont il fut membre de la direction et président de l'Assemblée Générale de 1984 à 1987), la Société d'Archéologie d'Athènes (dont il avait été élu membre d'honneur le 30 octobre 1987).

Mais Vasile Drăguț a été également professeur. La personnalité du professeur Vasile Drăguț est une référence de marque dans notre enseignement de l'histoire de l'art ; il a été le premier à comprendre que la formation de médiévistes de conception moderne n'est pas seulement une exigence de l'étude de l'art roumain, mais aussi un devoir.

Il a démontré à de multiples promotions d'étudiants que l'histoire de l'art médiéval signifie plus qu'érudition ; elle repose principalement sur le contact direct et prolongé avec le monument,

sur le dialogue toujours repris avec ce dernier, qu'il soit construction, peinture, sculpture ou broderie. Rien ne lui paraissait moins valable que l'information sèche, non vérifiée sur l'existence vive du monument. Il tenait en haute estime le recours aux sources les plus variées, l'interdisciplinarité, l'analogie toujours vérifiée logiquement du point de vue du temps et de l'espace, l'interprétation mesurée de la signification de l'œuvre d'art. Ses cours — de véritables démonstrations à l'aide de diapositives — devenaient ainsi un modèle de recherche. Son contact permanent avec les monuments — auxquels il faisait allusion très souvent, jamais rassasié de revoir un édifice ou un ouvrage déjà plusieurs fois examiné — signifiait une pénétration toujours plus profonde dans leur essence. Son importante leçon de chercheur et de professeur de l'art médiéval se traduit par l'apparemment simple équation Monument = Document, qu'il a appliquée avec la plus parfaite et convaincante conséquence et qu'il a su investir de profondes significations.

La leçon et l'exemple du professeur Drăguț continuaient même après que l'ancien étudiant eût trouvé sa propre voie d'activité car le professeur l'accompagnait, étant pour nombre de jeunes émules un conseiller, un partenaire de discussion attentif, celui qui pouvait l'aider à s'affirmer par écrit ou par vive parole, celui qui savait jouir de chaque découverte ou de chaque succès de ses anciens étudiants. Il accordait à ses étudiants une immense confiance, mais parallèlement à la leçon de la rigueur et de l'impulsion à l'ouverture, vers des horizons aussi larges que possible, il leur enseignait à réfléchir librement, indépendamment, non entravés par l'autorité dictatoriale du magister; au contraire, il tâchait, avec élégance et générosité, de leur imprimer le sentiment d'être égaux, même s'ils ne l'étaient pas, ou collègues, même s'ils ne le méritaient pas encore.

Et il y avait encore quelque chose, quelque chose aucunement lié au didacticisme usuel, à savoir la leçon de l'exemple, de l'affirmation par le *fait*.

Pour Vasile Drăguț, être un Homme signifiait tout d'abord réaliser et les moyens d'exécuter cette exigence étaient multiples. L'un de ces moyens,

et peut-être le plus important pour définir sa personnalité, était la *lutte*, la lutte engagée, pour laquelle il était doué d'énergie, de volonté, de persévérance, de courage; la lutte pour une pensée, pour une grande et généreuse idée, afin de défendre et de sauver un monument, afin d'aider un homme de valeur ou tout simplement un être malheureux ou souffrant physiquement ou moralement, la lutte pour le bien, le beau, l'honnêteté et la dignité.

Epris du passé au sein duquel il se retrouvait et où il puisait les racines du présent, il avait su découvrir en celui-ci non seulement la leçon de la beauté et les valeurs pérennes, mais aussi l'immense réservoir d'énergie morale qu'elle contenait et dont l'homme d'aujourd'hui a tellement besoin.

Il avait depuis longtemps appris — ou peut-être qu'il l'a su depuis toujours et il l'apprenait aussi aux autres qu'on devient responsable pour les choses que l'on aime, qu'on a un devoir à l'égard du passé et du présent, que l'enchaînement naturel et la continuité du passé et du présent obligent à un engagement total de celui qui est impliqué dans leur connaissance et leur mise en lumière.

Dès ses études à l'Institut « Nicolae Grigorescu » (terminées en 1957), il avait commencé à rechercher et à écrire. Mais le long et difficile chemin de l'auto-définition et du désir de se retrouver soi-même, il le cherchait depuis longtemps en littérature, philosophie et histoire des arts.

Au seuil de ses 60 ans, après avoir déjà écrit des centaines d'articles et de nombreux livres que l'on ne saurait éviter car ils signifient les repères d'un état de la recherche et de l'interprétation, il croyait sincèrement qu'il n'avait pas encore accompli sa destinée, qu'il avait encore beaucoup de choses à voir et à dire, qu'il allait dorénavant écrire l'essentiel. Le sort a empêché cet exaucement; mais tout ce qu'il a réalisé, enseigné et écrit — même si le temps l'aura tamisé et décanté — produira des fruits, d'une manière ou d'une autre, telle une vie qui donne la vie à la parole et enseigne aux autres à honorer et à aimer une chose héritée dont ils ont le devoir de porter plus loin la lumière.

Tereza Sinigalia

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne : chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuites.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104, Bucarest, Roumanie.

